Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

Бр. 26 (37), година I, 12 юли 2019 г., 12 стр., 3 лв.

www.kweekly.bg

Стефка Георгиева и непознатото лице на българския архитектурен брутализъм. За изложбата на знаменитата архитектка във Виена - Анета Василева - на страница 5

Из бележниците на без време напусналия ни Владимир Трендафилов - на страница 9

Постироничните игри в *Антистатик* 2019 - Петър Пламенов - на страница 8

Велислав Заимов за личността на Димитър Тъпков - на страница 7



Арх. Стефка Георгиева, покритата тенис зала *София* в Борисовата градина

Да запазим историята на професията

Разговор с Адолф Щилер и Анета Булант-Каменова, куратори на изложбата "Stefka Georgieva 1923 - 2004. Architektin im staatlichen planungswesen in Bulgarien", Виена, Wiener Ringturm, 26 юни 2019

- Адолф, вие имате обща представа не само за българската архитектура, но и за архитектурата на целия Източен блок, защото сте правили редица изложби и немалко книги, посветени именно на архитектурата на бившите социалистически страни. И България някак си се появява естествено в контекста на това ваше дългогодишно изследване. Можете ли да разкажете малко повече за работата си и да обясните решението си да направите изложба, посветена специално на Стефка Георгиева?

Адолф Щилер: Аз съм куратор на тази галерия вече повече от 20 години и ние умишлено целим да показваме архитектурата на страните от Централна и Източна Европа и поради икономическите връзки на "Vienna Insurance Group" с тези страни, и поради желанието на компанията да покаже и популяризира културата им, която е относително непозната тук. Ние обичаме да попълваме белите страници в енциклопедията на архитектурната история, това е част от нашия интерес. Опитваме се да представим архитектурата не като провинция, а като едно от възможните мнения.

Причините, поради които избрахме да направим изложба, посветена на работата само на един архитект, са няколко. Първата е, че тук, в Западна Европа, се знае от обща култура, че планирането, градоустройството и архитектурата в Източна Европа са били извършвани по държавна поръчка в държавни проектантски организации, но работата на тези организации не е особено позната. Стефка Георгиева е един от онези държавни архитекти. Но тя е била и ръководител на проектантска група, както всички западни архитекти по това време са имали сътрудници и са работели в частни офиси и бюра.

После, решихме, че няма смисъл да показваме общ поглед върху един определен период или върху няколко архитекти. Освен това, имахме информация, че Георгиева има запазени архиви, които биха били достъпни, че има вече извършена изследователска работа за периода (като вашата дисертация) и че има запазени ключови сгради, които са автентични и могат да бъдат посетени.

- И живи хора, които я помнят лично.

Адолф Щилер: Именно. Всички тези малки истории можеха да разширят анализа, да допълнят историческите факти. А тези истории след няколко години ще изчезнат, защото така върви животът. И това е моментът, когато един човек може да бъде документиран и в изложба, и в книга.

Анета Булант-Каменова: С работата по тази изложба, освен за архитектурата на Стефка Георгиева, за мен беше важно да напиша в каталога също и за начина на работа по онова време. Защото за архитектите тук, във Виена, както арх. Щилер вече каза, работата в едно държавно проектантско бюро е непозната. Мога да кажа от собствен опит, че съм щастлива, че съм имала възможност да работя в такова бюро. Защото тогава ние, като млади архитекти (аз завърших архитектура на 22 години и постъпих в "Главпроект"), можехме между 100 или 150 архитекти да изберем кой начин на работа и коя архитектура са най-интересни за нас. Кого да следим, от кого да се учим.

Освен това, добрите архитекти като Стефка Георгиева, като Никола Николов получаваха отличията персонално - Димитровска награда за Никола Николов, Димитровска награда за Стефка Георгиева, различни отличия за всяка сграда, награда от фондацията "Готфрид фон Хердер", което значи, че по това време те не са били неизвестни и в чужбина. (*Стефка Георгиева получава Хердерова награда за подобряване на културното разбирателство между страните в Европа през 1981. Другият архитект с такова отличие е Михаил Соколовски, който я получава няколко години по-рано – бел. ред.*) В такъв смисъл, Стефка Георгиева не е за пръв път представена във Виена, а първо чрез наградата "Готфрид фон Хердер".

Днес се смята, че по това време България е била затворена, че не е имало контакти, че всичко е било неизвестно. Просто трябва хората, които преценяват, да порасnат в културно отношение, за да се абстрахират от политическите обстоятелства, които ги смущават, и да могат обективно да оценят наследството от това време.

- Мислите ли, че днес трябва да преоткрием духа на 60-те и 70-те? Не само естетиката, но също и етиката зад тези проекти, когато архитектурата беше "обществена дейност"?

Адолф Щилер: Социалният аспект на архитектурата е винаги много важен. За мен е много важно и да запазя историята на професията, а историята на професията не е само написаната част, тя е и построената част. Затова трябва да се огледаме и да видим какво нашите съвременници са направили през последните десетилетия, през последния век. Често се казва - знаем си професията, няма нужда историците да ни обясняват историята. Но трябва да не забравяме да учим всичко от реалния материален обект. А след това да добавим и целия социален, политически и културен контекст на времето, в което сградата е била създадена. И тук е особено важно да познаваме историята. А сградите са нашето материално наследство - независимо дали са регистрирани като такова или не.

Разговора води **Анета Василева**

(Подробно за изложбата – на страница 5)

Честито!

Огромен успех за българското кино!

Новият игрален филм на Кристина Грозева и Петър Вълчанов **„Бащата"** (България/Гърция) спечели Голямата награда „Кристален глобус" на 54-ия Международен филмов фестивал в Карлови Вари (28 юни – 6 юли). Състезава се с още 11 заглавия. Стартът му е като проект на София Мийтингс. Предишните два филма на талантливия творчески тандем „Урок" и „Слава", създадени по действителни куриозни случки, широко отразени в медиите, са удостоени с много международни и национални отличия. Главните роли в „Бащата" изпълняват Иван Савов и Иван Бърнев.

Очакваме го с нетърпение.

К

Поезията ме избра

Канадската поетеса **Клодин Бертран** е „Заслужила Дама на културата" на Квебек, Канада, и благодарение на активното ѝ участие в много фестивали (Камерун, Сенегал, Бенин, Чехия, Словакия, България, Румъния и др.) е наречена „посланик на канадската поезия". През 1981 г. основава списанието „Аркада" в Канада, чийто главен редактор е в продължение на 25 години. Тя е участвала като съставител и съавтор в повече от двадесет антологии и книги, между които „Възхвала и защита на френския език" (2016) и антологията със 127 поеми „Водата между пръстите ни" (2018). От 2006 г. води ежеседмично радиопредаване за литература в Монреал.

Многократно е отличавана за творчеството си с национални и международни награди: „Тристан Цара", „Френски Ренесанс", „Награда на американските писатели-франкофони", „Вергилий" и др. Бертран е публикувала повече от двадесет книги. Нейната българска преводачка Димана Иванова споделя, че стиховете на Бертран в „Отломки живот", издание на Пловдивския университет, съдържат синтаксис, който трудно би могъл да се отрази на български. На въпроса ми защо е избрала да посвети живота си на поезията, Бертран е категорична: „Поезията ме избра!". Тя определя поезията като път към сърцето и споделя, че творчеството ѝ се дели на няколко периода чрез чувството, което я е водило. В първите текстове е търсела идентичността си: като сирак е използвала поезията, за да разбере корените си. Във втория период доминира любовното чувство.

Третият период е свързан с нейните пътешествия – последната ѝ книга се нарича „Африкански вълнения", а неотдавна дори пише стихотворение за Пловдив. Според Бертран, френскоезичната поезия в Квебек се отличава от писаната във Франция по това, че френските поети са по-рационални, докато канадските са склонни да визуализират. Тя смята, че след 2000 г. преживяваме разцвет на поезията. Определя съвременния поет като вестител на случващото се около нас и смята, че абстракцията в поезията вече не е това, което е била. „Поетът вече не е затворен в собствения си кръг".

Люба Гъркова

9 770260 344411

Ходене по буквите

Ояр Вациетис. „Ръцете на Венера“. Избрани стихотворения. Подбор и превод от латвийски Здравко Кисьов. София: Ерго, 2019 г. Цена 14 лв.

Това е третата книга на Ояр Вациетис у нас – след „Избрани стихотворения“ (1966) и „Леден витраж“ (1987). Големият латвийски творец, който си отива от този свят току-що навършил 50 години през 1983 г., е превеждан у нас от Христо Радевски, Константин Павлов, Георги Белев, Румен Леонидов и Аксиния Михайлова, но за утвърждаването му тук дължим признание най-вече на чудесния поет Здравко Кисьов. Това е и втората преводна книга, която се появява от архивата му – след „Седмият ангел“ на Збигнев Херберт през миналата година. Повечето стихотворения на Вациетис в „Ръцете на Венера“ се публикуват за пръв път. За пръв път се публикува и споменът на Кисьов за него. Но кой е Ояр Вациетис? Този, след когото след ранната му смърт (и загубата на още приятели) Роберт Рождественски вика: *Накъде си тръгнал, Ояр? Не отговаря Ояр. Сумрачно и тайнствено допира пръст до устните. Редовете в протритото тефтерче все още гледат призивно. Все още дишат, настояват, потрепервят и говорят.* Вациетис е народен поет на Латвия. Неговият баща е бил слуга. Войната е нанесла в съзнанието на малкия латвиец незаличими щети. Той следва латвийска филология в столицата, работи в списания и в прочутата рижка киностудия. Макар и член на КПСС, след смъртта му се оказва, че от издадените по-късно 10 тома събрано приживе е била допусната за публикация около една трета от творчеството му. Имант Зиедонис, другият голям латвийски поет на XX век, нарича Вациетис съвестта на Латвия. За да разберем пълноценно модерната поезия на Вациетис, трябва да си припомним, че едва през втората половина на XIX век латвийската нация започва да се окопитва и да отхвърля тежко кръстосващите се на нейна територия германификация и русификация. Латвия е независима държава от 1991 г. и в нея споменът за депортираните от съветските власти в Сибир над 35 000 латвийци продължава да е силен. Нацификацията през Втората световна война също довежда до неизчислими жертви. Това е измъчен, но много достоен народ. Един пример за сложността на ситуацията: днес музеят на Вациетис в стара Рига се намира в къщата, в която той е живял със съпругата си, голямата поетеса и преводачка Людмила Азарова – двестагодишно руско заведение на име „Ерусалим“, в който е отсядал, примерно, Вагнер... Затова, когато днес чета стихотворението му „Биография“, погрешка или не, през решетката на думите виждам самата Латвия: „Една от моите приятелки/ така се съсипа от грижи/ че през нея, като през прозрачно стъкло,/ можеш да преброиш децата ѝ“. Друг стих, който се вряза в съзнанието ми: „... и децата са толкова радостни/ че сега няма защо/ повече да растат.“ Стихотворенията на Вациетис внушават свобода, изтерзана свобода, но свобода. Естествено сливане между всекидневната мистерия на природното и старинната градска култура. Любопитен и простодушен, нежен и влюбен, изненадан от силата си, Вациетис е роден поет. Но какви ли още тайни пази архивата на предания приятел Здравко Кисьов, на когото дължим тази глътка солен латвийски въздух... Ояр пак е тръгнал към Русе.

М.Б.

Косъмче от четка

Светлината на Добри Добрев

„Добри Добрев (1898 – 1973). Между родното и чуждото. 120 години от рождението на художника“, куратор доц. Ружа Маринска, Национална галерия, филиал „Двореца“, 14 май – 28 юли 2019 г.

Добри Добрев е художник, добре познат на специалистите и колекционерите. Той получава признание още приживе. През 1942 г. е един от художниците, включени в експозицията на Българския павилион на Венецианското биенале. Негови картини отдавна са част от колекциите на Националната галерия и други музейни галерии в страната, както и от сбирките на частни колекционери. През 1968 г. е награден с орден „Кирил и Методий“ I степен. Въпреки това обаче, той не е добре познат на по-широката публика от любители на изкуството. Около неговото име няма мит, какъвто има около имената на Владимир Димитров – Майстора, Златю Бояджиев, Генко Генков или Димитър Казаков. Присъствието му в обичайния разказ за историята на българското изкуство е ненатрапчиво. Това, между другото, е в синхрон и с житейското му поведение, и с характера на неговата живопис.

Роден е на 21 декември 1898 г. в Сливен. През 1925 г. се дипломира с отличие и почетна грамота в Художествената академия в Прага, специалност Живопис, при професорите Макс Швабински, Войтех Хинайс, Макс Пирнер и Якоб Обровски. През 1928 г. става член на основаното през 1919 г. дружество „Родно изкуство“ и участва активно в неговите изяви през 30-те и 40-те години. От 1929 г. до 1937 г. живее в Прага. Урежда свои самостоятелни изложби в Прага, Братислава и редица други градове в Чехословакия. В този период пътува много из Европа, посещава Париж, Брюксел, Рим, Флоренция, Амстердам, Хага, Лондон и др. През 1938 г. окончателно се завръща в България и се установява в родния си град Сливен, където живее и работи до 1954 г. След това се премества в София и става преподавател в Художествената гимназия, където работи до 1967 г. Умира на 1 март 1973 г. в София.

Заглавието на ретроспективната изложба в Националната галерия „Между родното и чуждото“ подчертава особеностите на житейската и творческа биография на Добри Добрев. Става дума за художник, роден в периферията на европейските културни центрове, но получил отлично академично образование в един от тях и посетил повечето от останалите, познавач на европейската традиция в изкуството и културата. Нещо повече, той стартира успешно кариерата си на художник именно в чужбина, но същевременно е член на „Родно изкуство“. В творчеството му от самото начало личи интерес най-вече към жанровата живопис, но също към пейзажа и портрета. В годините на престоя си в Чехословакия той рисува живота и бита на словашките селяни, на чешките миньори и леяри. В тези картини индивидуалните характеристики на персонажите са поставени на заден план за сметка на народностния тип.

Словашките селяни са близки на Добрев, защото му напомнят селяните от родния му Сливен, но и защото той следва европейските националистически идеи, отразени в изкуството на повечето от новопоявилите се нации през XIX в. Тези националистически идеи, имащи произхода си в европейския романтизъм, описват народа като колективен индивид, надарен с уникална душа, която намира проявление в народния бит, обичаи и фолклор. Задачата на художника е в творчеството си да създаде портрет на този колективен индивид – народа, да извади на показ скритата му душа чрез образа на най-типичните ѝ проявления.

Когато се прибира в родния си Сливен през 1937 г., Добри Добрев продължава да работи във вече избраната посока. И тук в България в творчеството му доминират жанровите композиции. Той продължава да следва идеята за „портрета на народа“, но този път това е неговият собствен народ, даже едно специфично негово проявление – сливенските селяни. В изложбата могат да се видят множество картини със сцени от сливенския пазар. Пазарът не е избран случайно, защото това е една от сцените, на които традиционната общност живее своя всекидневен колективен живот. Освен сливенските селяни, на пазара могат да се видят и циганите, и турците, но отново типизирани. В изложбата са включени и много други жанрови композиции, изобразяващи селския бит.

Добри Добрев обаче не е само жанров художник и тази изложба показва това добре. В нея могат да се видят пейзажи и портрети, които заемат също значим дял от творчеството му. Пейзажите от Прага от 20-те години впечатляват с изтънчения рисунък и меланхоличното настроение, макар и все още лишени от ярък индивидуален почерк. Във великолепния „Сопотски метох“ от 1928 г. меланхолията е отстъпила място на светло, лирично чувство, което ще доминира и в по-късните му произведения. Пейзажите от 30-те и 40-те години вече са майсторски постижения, в които виждаме характерната за Добрев топлина и мекота на колорита - „Зима в Клуцохор“, 1937 г. (от колекцията на ХГ Сливен), „Сливен“, 1941 г. (от колекцията на СГХГ), „Охридското езеро“, 1942 г. (от колекцията на ХГ Сливен) и други.

Сливенският художник е и много добър портретист, успяващ да постигне усещане за живо присъствие и индивидуален характер в портретите си. Заслужават внимание неговите портрети на Христина Морфова, на руския художник Борис Григориев, на писателя Василий Немирович – Данченко, свидетелства за културните контакти, които Добрев е имал. Но сред портретите бих отличил специално портрета на иконописеца Атанас Кавръков, създаден през 1941 г. (от колекцията на ХГ Сливен). Той е постижение по отношение единството на композиция, рисунък, колорит и внушение. Пред нас е издължената, прегърбена фигура на мъж с облекло и лице на селянин, който държи в едната си ръка палитра, а в другата четка. Нарисуван е в момента на работа над своя стенопис. Фигурата на иконописеца излъчва едновременно умора, меланхолия, но и упорство, скрит огън и сила зад непроницаемите тъмни очи.

Кое е чуждото и кое е родното в живописта на Добри Добрев? Всъщност, както стана вече дума, „родното“ като тема и идея, в националистическия ключ на XIX в., е чуждо, идващо от Европа. Родното в чуждото „родно“ е специфичният бит и облекло на сливенските селяни, които Добрев рисува, както и спецификата на българския пейзаж в картините му. Най-интересното и важното в творчеството му обаче е това „между“, в което се разполага индивидуалността му на художник. Неговата изява не е нито в идеите за „родното“, нито в жанровете, в които работи, нито дори в спецификата на мотивите и сюжетите. Това, което го прави истински художник е светлината и колоритът в картините му. Тази топла и мека светлина, в която са потопени картините му. Тя е колкото специфичната светлина на родния край, толкова и специфична светлина на собствената му личност. В неговия свят няма остри контрасти. Светлината никога не ослепява и сянката никога не скрива напълно. Дори когато рисува старостта и страданието, както в „Болникът“, 1928 г. (частна колекция), те са разтворени в същата мека и топла светлина, която ще надживее всичко.

Кирил Василев



Добри Добрев, *Сливен*, 1941 г.




Добри Добрев, *Сопотски метох*, 1928 г.

Кресчендо декресчендо

Перфектна кохерентност, звуков безпредел

„Калейдоскоп на съвременността“. Концерт на Биляна Вучкова, Нурит Щарк и Михаел Раутер, „Софийски музикални седмици“, 28 юни 2019 г.

Цигуларката **Биляна Вучкова** дойде заедно с двама свои колеги - виолистката **Нурит Щарк** (Израел) и немския виолончелист **Михаел Раутер**. Обогатиха и проблематизираха програмния облик на „Софийски музикални седмици“. Допълниха необходимия за един фестивал модерен звуков контекст с творби на композитори от края на XX и настоящия XXI век. Това са музиканти, които са се врекли да утвърждават колкото се може по-активно и последователно музиката на големи и известни композитори на съвременността, да я приближават към публиката, за да създадат различни посоки и навици в нейните интереси.

Концертът им показа широкоспектърен вкус към комплицирана звукова драматургия, реализирана с инструментализъм от изключително високо качество. Много всичко! Показаха го в творби, подчертано различни като стил, подход към състава и отделните инструменти, като фактура и като маниер на работа със звука и тембъра. Бяха замислили по-особена конструкция на концерта си, която протече в три части. Създадоха атмосфера на приятелство и общуване с публиката, която третираха като ансамбъл от съмишленици. Впрочем, очаквано, публиката беше не многобройна, но много информирана и заинтересувана.

Започнаха с „Облак“ за струнно трио на финландката Кая Саариахо (1952). Саариахо обяснява, че е разделила на всеки инструмент отделна функция. Развитието в четиричастната пиеса разчита на превъплъщенията на мелодическото, на своеобразното „разпяване“, отварящо по-голям звуков простор, пространство за музиката. Към това артистите добавиха експресивност, съдържана, но силна в присъствието си лирика (първата част), за да преобразят непрекъснатостта на звука във втора и особено в трета част, в която минималистичното движение придоби плътност и обем чрез звуковата инвенция на всеки от триото. Като ансамбъл имат сериозно, истинско възпитание и оттам поведение – слушат се, изненадват се, провокират се с рискови звукови метаморфози и различни степени на свиване и разширяване на звука. Играят с възможностите на тембъра.

Изпълняват по свой индивидуален начин желанието на Саариахо да създаде кохерентна структура – и комплексна, и детайлна, с индивидуални линии. Впрочем, не са съвършено кохерентни в ансамбловата си философия. И дръзки. В свободната интерпретация с колажа, който са направили в пиесата на австриеца Петер Аблингер (1959) „Без заглавие“ (1-10) с „Меса за мъртвите“ на Йоханес Окегем (1425-1497), ранната полифония кореспондира съвсем логично с една съвременна творба, създадена за всякакъв вид инструментариум, изключително семпла, пестелива в средствата... Дава свобода на колорита, изисква простота, тихо и нежно свирене, без никакви видими емоционални движения. Къси звукови транспонси отговарят на гласа от петнайсети век. Аблингер може да е доволен от резултата.

Дадоха ни възможност да ги чуем и като солисти. Биляна Вучкова показа *Дух* за соло цигулка от лондончанката Ребека Сандърс (1967). Пиесата е писана миналата година – като задължителна за цигулковия конкурс „Йозеф Йоахим“. Деликатна пиеса с неделикатна трудност. Като мембрана отразяват цигите струните на цигулката, акустичният звук се изсипва в повтарящо се глисандиране, което би звучало банално, ако не беше така ошлайфано и насочвано в пространството от Вучкова. Не я бях слушала няколко години – вграждала се е абсолютно в езика на своите съвременници композитори и толкова горестно го чете и така го разбира, че и неофит в материята ще усети въздействието.

Владее цигулката респектиращо, с увереността на една изградена личност, избрала отдавна своя сегмент от музиката, като отстоява безпрекословно избора си. Показа ни и пиеса на англичанина Джордж Бенджамин (1960) *Канон за Сали* за соло цигулка. Написана е за приятел – в контекста на още две подобни миниатюри с впечатляващо, ефектно, но и трудно редуване на плътна акордика и флажолети.

Един рядко качествен инструментален глас е този на виолистката Нурит Щарк. Чухме я с първа и втора част на шестчастната Соната за соло виола на Лигети (1923-2006). Първата част върви върху една струна, но разполага с щедра микроинтервалика, въпреки че всичко в нея, че и заглавието *Hora lunga* (Бавно хоро), насочва към трансилванската младост на композитора. Игра с две реалности, зашеметяващо изтънчени от Щарк, за да премине към втората част *Loop*, където мисълта на автора препраща към друга импровизационна практика – на джаза. Тук импровизацията е неудържимо атрактивна заради нестандартността си, реализирана най-вече чрез впечатляваща лъкова техника, подчинена на изключително слухово въображение.

Последен в това своеобразно соло надсвирване бе виолончелистът Михаел Раутер с прочутата пиеса на Ксенакис *Kottos*. Няма да е излишно да припомня, че и тази пиеса светът дължи на Ростропович, който като президент на конкурса на негово име я поръчва за първото издание (1977) на Ксенакис – отново един шедьовър се ражда от задължителна пиеса за конкурс. Пиесата „работи“ на различни репетитивни сегменти, а Раутер превърна минималистичния процес във впечатляваща драматургия, с известен театрален привкус.

Силен финал на концерта бе идеята да съчетаят пиесата *Fumeux fume par fumée* на Солаж (XIV век) с потресаващото Струнно трио на София Губайдулина (1931). Абсолютно авангардната пиеса на Солаж послужи за въведение-пролог към разрушаващия мрак в музиката на Губайдулина, която винаги е твърдяла, че само чак звучи светът. Бяхме свидетели на невероятен прочит, в който над всичко отново бе звуковата драматургия, а инвенцията им изглеждаше безпределна. Това бе зашеметяващо преживяване, което завърши със зловещо пищящото издърпване в неистово форте от виолата. Вкамениха абсолютно края.

Краят е тук за нас. Вучкова, Щарк и Раутер продължават със своите концерти, а в края на август Биляна прави нов фестивал за струнни DARA. В Берлин, не в София.

Екатерина Дочева

Фигуратив на душата

Недялко Славов. „Пиафе“. София: ИК „Хермес“, 2018.

„Пиафе“ на Недялко Славов е роман, дошъл на пазара с обещание за успех. След комерсиалния пробив на предходната му книга, „Камбаната“, която за две години бе преиздадена шест пъти, и подобаващата рецепция на „Фаустино“, „Вертиго“, „Портрет на поета като млад“ и „432 херца“, многократно награждаваният автор бе предзадал високи очаквания, които трудно можеха да бъдат удовлетворени. В този смисъл и „Пиафе“, последната му творба, кръстена на фигура от висшата конна обездка, се яви своего рода жребий, творчески залог в надпреварата със самия себе си.

Романът разказва за любовната връзка между Крис и Зара полифонично, фрагментарно и изящно; с образцова флуктуация между високите и ниските регистри на езика. В него двете гледни точки, мъжката и женската, се динамизират, обменят и демонтират в издържано мозаечно повествование, което скрепява тривиалните битови преживявания от рода на морската екскурзия и деловата среща в нещо повече; нещо романтично, еротично, почти тайнствено.

Двамата персонажи преживяват разцвета и разпада на своите взаимоотношения, преследвани от „невидимия трети“, от спомена за бившата любов на Зара и нейната неосъществена амбиция да бъде художник.

На равнището на материята текстът бързо отхвърля своята предметност и се издига до сложен фигуратив, в който нещата престават да значат самите себе си. Те се превръщат в символи на отвъдното, на свръхдействителното, докато светът се оголва до копие на истинското битие. Така Зара, Крис и Андрей затрептяват като метафизичните скули на човешката душа; и тримата търсят единството на безусловната любов (Бог, пиафе) по свой начин и със свои средства. Зара (epithymetikon) прави това чрез захабената си плът в серия от безпаметни оргии; тя се съешава с природните стихии, напипва „G-точката на света“, сетивния възел на възбудата, но отказва да приеме телоса на женскостта, на своята утроба. Крис (logistikon), от друга страна, е обсебен от мистерията на играчката пиафе; той пътува, издирва, разпитва и когато открива дървеното конче, го изследва посредством пламъка и сенките. Неговата фиксация в реликвите на детството, във факта на загубената невинност го правят почти прозирен, безплътен, недостатъчен, най-малък и зависим член на любовната триада. Андрей (thymoeides), бившият любовник на Зара, с когото читателят се запознава само чрез нейните спомени, се проявява по-скоро като обект, отколкото като субект на действието; той е мишена на гнева, на недоволството, дразнител и причинител на нейната фрустрация. Като такъв, неговият образ бива естествено положен до образа на Крис, за да изгради пълния (дефектен) профил на мъжа, отказал на жената същностната ѝ реализация, формата на нейното завършено желание. Трима изграждат нюансиран и обусловен контраст, просмукващ се в едно общо, но противоречиво тяло – тялото на самото разказване като генератор на време.

Свалим ли платоническата леща обаче, повествованието се оголва до всичките си слабости – сюжетът се оказва нееднороден и блудкав, пропукан от жълтеникави микротеми. Това води до загуба на цялостния фокус на романа, в следствие на което неговата спонтанна събитийност се разпада до трудно удържима импресионистичност.

Нарушава се и логическата му структура – читателят може съвсем спокойно да се възмути от лошия контраст в Зара, която бива разкъсана от своето тяло и своето сърце, тоест, от една износена метонимия и една още по-износена метафора. Не е сигурно кой от двата варианта е за предпочитане, но е сигурно, че нито един от тях не работи в полза на „Пиафе“.

Книгата е разделена на пролог, две части и епилог. На места се появява и допълнителна номерация, която не внася особена яснота в подредбата на действието.

Майсторската езда на словото все пак съумява да отвлече вниманието от този недостатък; езикът на романа впечатлява, изумява и на кратки интервали изпърхва. Думи като „сламомира“ и „хоризонтира“ износват бързо своята употреба и подобно на думата „Битие“ започват да се натрапват на прочита и да го уморяват. Това обаче се компенсира от метафорите, сравненията и алитерациите, разпилени по листата на текста.

„Маникюрът ѝ проблесна като гръбчета на бягащи хлебарки“, забелязва Крис. На друго място героят си спомня стаята, в която е прекарал детството си: „Слухът ѝ даряваше плътната си тишина, за която се грижеха витата мебел, люлеещият се стол с мека облегалка от щампирано кадифе, глухото дюшеме от широки дъски и епичният дъбов бюфет“.

„Пиафе“ може да се чете както като метафизически, така и като психологически роман, който все пак прескача завишената от Славов летва и впряга читателя в неуморния тръс на фигуративите. Книгата е съвременен прочит на един вечен проблем, който намира възможна реализация в художествените си прояви.

Николай Генов

Литернет 5/2019

В брой 5 (234) на Liternet, списанието за литература, изкуства, хуманитарни и социални изследвания, четем:

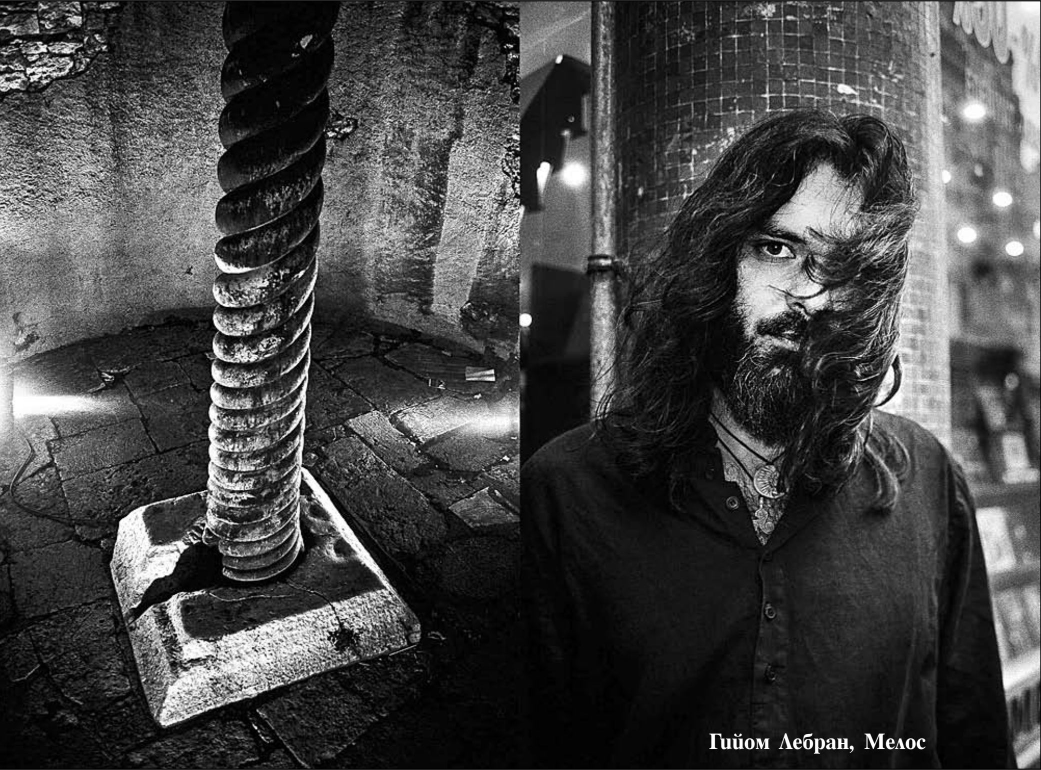
– **„Преводът е скритото сърце на оригинала“** - интервю на Емил Басат с **Владимир Трендафилов**: „В определен смисъл Възраждането ни още не е завършило. Един от водещите възрожденски импулси например е ускореното ни приобщение към европейската култура като компенсация за изоставането ни по време на петвековното робство. С тази цел наум първостроителите на родната култура, писатели, поети, интелектуалци, усилено заимстват “отвън” всевъзможни теми, идеи и стилове. Подражават, имитират, дори плагиатстват. Има сума ти известни случаи. Добре, оттогава изминаха над 130 години и в момента пак виждаме горе-долу същото, все тези модели на мислене и действие. Заимства се какво ли не. Успехът “навън” е доказателство за литературно качество. Все възрожденски нагласи. И мисля, че има съвсем конкретни причини краят на Възраждането ни да се отлага толкова дълго. Стига ни да проследим влиянието на Русия върху интеграцията ни в Европа или върху самочувствието ни на независима, пълноправна нация, за да си изясним някои важни фактори около възрожденския ни рецидив.“;

- **Евелина Ламбрева** за **„Накъде тече реката“**, книгата на Чавдар Ценов, която неотдавна получи наградата „Христо Г.Данов“ за българска художествена литература: „Никъде другаде в най-новата българска литература не съм срещала по-прецизно и по-задълбочено изследване на средностатистическия постсоциалистически български мъж с последиците от възпитанието му в несвобода, с вътрешната му несигурност, с несамостоятелността му, с неразграничеността му от родителите, със себенеувереността и страха му да бъде себе си, както в романа “Накъде тече реката”. Този роман е една литературна студия за социалистическата и постсоциалистическата мъжкост, изправена пред предизвикателствата на новите неолиберални капиталистически условия. В този смисъл самото заглавие “Накъде тече реката” символизира основната дилема на героите и насочва мислещия читател към неговите собствени вътрешни дилеми.“;

– **Михаил Неделчев** за Европа на **Ботев**: „в художествената проза на Христо Ботев **европейското** ни е дадено най-често в своите най-високи - и то персонифицирани - йерархични равнища. Османското, турското, възточното е представено по-скоро с пошло-битовото и с тираничната си държавност. И българите от привилегированите групи са заразени от пошлостта и от робското подчинение на тиранството. Така е дори с голяма част от тези, които са намерили прибежища във Влашко в една близка до националното землище емиграция - нищо, че сякаш са търсили там спасение именно от Възточната империя. (Ботев е безпощаден към всяка проява на продължаващо робско подчинение у своите съ-емигранти.) Още повече е така с цариградските българи. Все пак, там, във Влашко, е и зоната на по-учестения контакт с европейското, поне със средноевропейското, с центровете на узряване на идеите за славянска взаимност. А горе, вдясно - Болград, Бесарабия, е зона на пряк контакт с руско-имперското. Можем да реконструираме един такъв пространствен модел от тази литература, при който европейската река, *тиха бяла Дунава*, е един естествен твърде значещ предел. Очевидно в цялостната визия на Ботев **Европа** съвсем не е все още това най-добро място от възможните добри светове.“

Както и поезия от Мария Грубешлиева и Весела Страшимирова, интервю с Александър Шурбанов, есе от Манол Глишев, писма до Марин Георгиев и още – всичко това на адрес: : https://spisanie.liternet.bg/19_05.htm#0

К



Гийом Лебран, Мелос

мрежа/паяжина

Тактика на измамата | геополитика

Тези дни в мрежата оживено се коментира „Операция Soft Cell” – масивен и продължаващ вече седем години хак на високопоставени правителствени и военни обекти, клиенти на 10 неназовани мобилни оператора в Европа, Азия, Африка и Близкия Изток, при който са били откраднати основно т.нар „call detail records” – детайлни записи от обажданията на неколцина души, които не включват съдържанието на самите разговори, а техническите детайли за устройствата, физическото местонахождение на устройствата, доставчиците на устройствата, версиите на софтуера, инсталиран на тях, часа, датата, дестинацията и продължителността на разговорите... Хакерите също така са пробили всички пароли в засегнатите организации, получен е бил достъп до персонално идентифицируеми данни, документи, данни за фактуриране и т.н, и т.н.

Кой би могъл да се интересува от подобни неща? Крадат се предимно пари и банкова информация. А и какво му е мащабното на един такъв „удар”, ако мишената му са двадесетина души?

Съдейки по сложността и времето, отнело за разгръщане на операцията, която продължава да е в ход, впрочем, и по спецификата на нейните мишени – чиновници и военни с висок ранг - изследвалата хака израелска фирма Cybereason предлага хипотезата за правителствени хакери, а съдейки по използвания метод, допуска това да са китайци. Китайците от група APT10, например, които се прославиха миналата година с това, че откраднаха данни от NASA, IBM и други американски високотехнологични мишени. Китай отрича. Освен това, инструментите и методите на APT10 са вече общодостъпни и би могъл да ги приложи всеки, в това число и САЩ, толкова повече, че няма нито един пострадал американски доставчик от „Soft Cell”. САЩ обаче гледат на атаката като на добър повод за поредно обтягане на отношенията с Китай. Те са обтегнати още от "операция Аврора" през 2010 (Култура – бр. 4, 5 февруари 2010), а съвсем неотдавна Google, респ. САЩ, лиши Huawei от лиценза за Android.

Няма да ви отегчавам с технологичните подробности за самата атака. Cybereason са я описали доста детайлно на сайта си. Даже не става дума за атака, а за елегантна, фина тактика, разгръщаща се бавно и внимателно на вълни, на вълни, в течение на години, със смяна в подхода и инструментите, целяща дълготраен ефект. Това, което искам да подчертая, е особеното отношение, в което винаги са се намирали държавите и телекомите още от епохата на Pax Britanica и на първия телеком „Маркони”, та до ден днешен. Винаги, когато се говори за телекомуникационни инфраструктури, се говори и за война. Едва напоследък обаче суверенитетът като признак за наличието на държава и оспорването му, сиреч воденето на самата война, е нещо, свързано не толкова с обхвата на географските граници, познати ни от атласа, колкото с обхвата на тези инфраструктури.

Освен това, телекомите са бизнес, който почти винаги е частен. Това е и причината в днешно време бизнесите да се държат все повече като държави, а държавите - като бизнеси. И докато в САЩ телеком-бизнесът продължава да е свързан с представата за една нематериална, имагинерна, неустановена, непрекъснато отдръпваща се „граница“, неусетно включваща нови и нови територии в себе си, а в Европа да е мислен в донякъде локални рамки, подчинени на националните интереси, по света вече са се появили нови мрежи, нови мегаполиси, нови индустриални, бизнес и културни доминации. Кастелс през 1996 г. предвиди появата на такъв център на доминация в Южен Китай в делтата на Перлената река. Днес там на картата наистина се намира сърцето на една империя, която е очевидно готова да воюва с другите, поразявайки първо административните им структури, респ. технологичните мрежи, осигуряващи интегритета им. Това се случва напълно в традициите и стила на Изкуството на войната на Сун Дзъ: „Всички военни действия се основават на измама. Следователно, когато можем да атакуваме, трябва да изглеждаме неспособни; когато използваме нашите сили, ние трябва да изглеждаме неактивни; когато сме близо, трябва да накараме врага да повярва, че сме далеч; когато сме далеч, трябва да го накараме да повярва, че сме близо.”

Райна Маркова

Гергана Мудова, фотография

Образи и безобразия

След като задълго фотографията беше „доведеното дете” в културния живот на София, сега тя все по-често застава в неговия център. Което, покрай другото, води до един по-общ извод: това, че всички станахме фотографи с телефоните си, не намалява интереса към майсторите в занаята (каквито мрачни прогнози продължават да се чуват), а обратното – стимулира го, прави ни просветени зрители. Галерията, която за София се утвърди като лидер в тази сфера, е **Синтезис** (към Фотосинтезис Арт Център), а събитието, което насища града с най-много фотоизображения през годината, е Месецът на фотографията, организиран от БФА „Янка Кюркчиева”. В момента галерията представя като част от програмата на Месеца изложбата на **Гийом Лебран „Мелос”**. Той е френския фотограф, съосновател и главен редактор на френското фотографско списание „The Eyes”, но превръща в своя тема Балканите. Пътува от Истанбул през България до Солун, за да снима, съпровождан от писателя **Рене Далиго**, който пък пише социално-критично, но и поетично есе за тези места (фрагменти от него са включени в изложбата; двамата издават и книга под същото заглавие – думата означава едновременно съчетаване и разделяне).

„Общото минало, като нишката на Ариадна, свързва тези три страни в лабиринта на света”, пише Далиго. Лебран с образите си твърди същото, но го пренася и към настоящето, като специално го занимава защо местните хора предпочитат да извличат идентичност от разликата, дори враждата със съседите си, а не от близостта с тях. Неговите фотографии търсят начин да преодолеят препятствията пред погледа им, които не им позволяват да се огледат в другия и да видят себе си. Това става чрез един психологически съсредоточен подход, който прави от миналото и настоящето съвместяващо ги лично преживяване, изтъква лицата, чиято национална принадлежност е неразличима, и закрепва кадрите на границата между фотографската находка и вътрешното състояние. На последното помага вкуса на Лебран към литературни и кинематографични внушения.

Гергана Мудова или **Гати,** както я наричат в артистичните среди, е известна с изложбите, които организира в София, на световни фотографи в рамките на проекта „Майстори на фотографията”. Но я интересуват не само такива, които отговарят на професионалния канон, а и изненадващи присъствия зад камерата, като **роклегендата Брайън Адамс или скромната гувернантка Вивиан Майер, прочула се след смъртта си с уловените мигове от всекидневния живот на Чикаго.** Сега Гати дава израз на богатата си и добре школувана изобразителна култура, като застава от „другата страна” на процеса с първата си самостоятелна изложба в **ONE Gallery**. Повечето от фотографиите ѝ са правени във Финландия, но това няма значение, защото тя изследва пространството само по себе си като естетически феномен, набавя визуална семантика на словесната метафора „красиво пространство”. Позволява на погледа ту да се движи необезпокояван до хоризонта, ту прекъсва движението му с обекти, които му отнемат свободата и го арестуват в собствените си пластически обобщени форми.

Георги Лозанов

Проектът *Медея*

„Медея" от Еврипид на Античния театър в Пловдив със **Снежина Петрова** в главната роля, режисьор **Десислава Шпатова**, не бива да се разглежда само като представление. Защото целта ѝ била друга. Той е част от интердисциплинарен проект, социокултурно занимание, едновременно обучение и пърформънс. Това е известно от многобройните интервюта на актрисата и ръководителка на проекта, с която тя и сдружение „Легал Арт Център" кандидатстваха за включване в официалната програма на „Пловдив – Европейска столица на културата 2019" и съответно финансиране. Припомнянето се налага, защото мнозина съдят единствено по противоречивия резултат, показан в Античния театър, безспорно компрометиран и от дъжда. Той доведе до диаметрално противоположни реакции от страна на публиката. Има основания да бъдем критични, но трябва да разбираме сложната ситуация, в която се постави екипът.

Актрисата и режисьорката се хванаха за *Заедността*, за платформата *Сливане*, поради им се идеята да работят с деца от различни етноси в многоетническия Пловдив и това сложи началото на дълъг процес в последните почти три години с ателиета, изложби и прочее етапи, които бяха оповестявани и показвани на заинтересувана публика. Съдейки по играта „Клип-клап Медея" с термини от античната драма и театъра, които видяхме по ТВ и на живо в Малката базилика на Пловдив, по изложбите „Децата на Медея – Деус екс махина или Що е то Античен театър" с билбордните постери на Централния площад в Пловдив и „Терен Медея" в Софийска градска художествена галерия (април т.г.) и в Квадрат 500 (май т.г.), извършено е мащабно проучване. Участват деца от еврейски, арменски, ромски, турски етнос в различни ателиета/уъркшопи, въвлечени са в проекта утвърдени специалисти и експерти. Имах възможност да разгледам резултатите от този многопластов труд в залата на Квадрат 500 и съм респектирана от сериозността, от социалната отговорност и възможното бъдещо развитие на проекта. Спектакълът със Снежина Петрова в главната роля в партньорство с имената и неротам известни актьори, вокалисти на Античния театър в Пловдив, трябваше да означенува финала на проекта.

Навремето прочутата „Медея" на Любен Гройс и Пловдивския театър с Цветана Манева в главната роля получи право на втори живот с представянето си в Античния театър. Тези, които са го гледали там, ще го помнят като важно културно преживяване. Защото това беше представление на концентрацията, естет, изключителна творческа личност, заобиколен от влюбени в него актьори и прочее съмишленици. Мъдрият художник-сценограф Веселин Ковачев се включва в подсказаната идея от Гройс за пясъка като образ/метафора за изтичащото време и върху античната оркестра имаше само пясък, чуваше се шум от морски прибой и от време навреме крясък на чайки. Платнено-тъканият костюм на Медея (Цветана Манева) в червено-кафеникави цветове и досега се пази в театралния гардероб като високо произведение на Елена Камбурова. Такъв бе и „златният" костюм на Креонт (Георги Василев). Изискана простота и величественост. Сливане във времето. Помни се 38 години по-късно. При Гройс нямаше слаби актьори, но тези, които бяха наистина добри, нареждаха образите на Еврипид сред върховите си лични постижения. Няма да умре легендата за Цветанината Медея, за Креонт на Гого Василев и Язон на Явор Милушев, за Дойката на Златина Тодева...

„Медея 2019" започна с един пърформънс-урок викторина с децата (от участвалите в работните ателиета) на тема боговете, похода на аргонавтите, кражбата на Златното руно и ролята на Медея в тези изключителни събития. Имаше и показ на „Клип-клап", играта, измислена от Снежина Петрова. Ролята на Педагога изпълнява Ивайло Драгиев. Това доста любителско занимание се разигра като пролог към основното действие в пространството между седалките на амфитеатъра и оркестрата, която беше покрита с винилен килим/паниел с рисунките на децата, наистина ярки и впечатляващи. Бяха подредени варели, на които по-късно отмерваха ритъм „Вакали". През времето на играта с децата и първите сцени актрисата беше застанала на просцениума, встрани на оркестрата седеше на стол известният Стоян Караиванов. С излизането на Дойката (Станка Калчева) започна същинското представление. Ще ми се да спестя усещането ми за някакво любителско отношение към костюмите на всички персонажи извън тези на Медея. Явно не сме на една вълна с художничката. Винилният тапет със своята веселост и жизнерадост също предизвикваше двойствено отношение. Не знам защо ѝ трябваха на режисьорката и на ръководителката на проекта тези подпирания на същинското представление с децата.

Спектакълът ще спечели, ако не се разпилява. За публиката беше важна новата Медея, Медея на 2019-та. Сигурна съм, че актриса като Снежина Петрова може да превърне своето изпълнение в Медея в голямо постижение, тя носи този потенциал. Цялата ѝ необичайна външност, сценично поведение и досегашна творческа биография ме карат да мисля така. И тогава може би щях да подмина пришитите занимания с децата към спектакъла – те са си достатъчни сами по себе си, щях да замижа за костюмите като от секънд хенд.

В първите сцени с Хора (20 студенти от НБУ, отлично справящи се с ритъма, Корифей Ася Иванова), с Креонт (Владимир Пенев) и с Язон (Петър Дочев) имаше достатъчно подтици за интересно развитие, но завали дъждът, изсипа се истински потоп върху главите на зрителите, дошли и от София, и от други места у нас и чужбина. Разпасата и очакването бяха огромни.

Предупрежденията, основаващи се на прогнозата и на изсипалия се шеметно преди представлението дъжд, бяха не едно и две. Публиката се раздели на две – половината си тръгнаха, другата половина остана. Представлението продължи, Снежина Петрова беше като навита пружина: „Хеката, Хекама, Мед, Мед, Медея"... После се появиха дъждобраните и чадърите, купени предвидливо от „Джъмбо", както разбрахме от неин извинителен пост във ФБ. Остана загадка защо се игра при тези обстоятелства, след като беше запазена резервна дата на другия ден. Обикновено се играе „на живот и смърт", по израза, използван от актрисата, поради някакви финансови съображения и да не се разочароват дошлите отдалеч. Вече съм го живяла това през 2001 г. и други издания на „Сцена на кръстопътя", но в случая положението беше доста по-сериозно – дъжд от ведро и стъпотворение на много хора по единственото стръмно стълбище към изхода. Един инцидент можеше да помрачи не само конкретния спектакъл, но да хвърли сянка и върху Пловдив 2019. Трябва да се мисли за публиката – тя не е само зрител, тя е съучастник, тя е платила скъпи билети, за да бъде в Античния театър заедно с актьорите.

Останалите до края зрители пишат възторжени и благодарствени постове във ФБ, възвеличават себеотрицанието на участниците. Такива, каквито, може би, не биха писали при едно по-конвенционално протичане на спектакъла. Дъждът и упорството на актрисата – ръководителка на проекта, създаде една легенда, която измества сериозния анализ. Тепърва предстои да се направи за спектакъла, който през октомври ще се играе в Театър „Азарян". Разбира се, това ще бъде друг спектакъл – в друго пространство, на закрито, без предизвикателствата на дъжда.

Пенка Калинкова

Снежина Петрова в *Медея*

Пръв поглед

Де Ниро в крупен план

„Де Ниро. Един живот", Шон Леви, ИК „Бард", 2019, превод Цветана Генчева, 584 страници, цена 21.99 лв.

Завладяваща е биографията на грамадния Робърт де Ниро (1943). Макар и без благословията на своя обект, тя е написана увлекателно и задълбочено, с хронологична щателност и критичен възглед. „Де Ниро е неподражаем хамелеон, забележителен в готовността си да поема рискове, гмурка се по-дълбоко в ролите от който и да било друг актьор, последовател на Метода, и излиза от тях по-силен, по-дързък, по-добър" – това е първото обобщение на Шон Леви за спецификата на актьорския му стил, което четем на стр. 10 от предговора към биографията му.

Макар да започва неочаквано, дебелата книга проследява живота на Де Ниро в 30 глави до 2013 г. в цялата му пъстрота, отговорност, амбиция, благородство, лоялност, противоречивост. Отраснал по улиците на Манхатън заради развода на родителите си Робърт де Ниро-старши и Вирджиния Адмирал, вечно заети със своите занимания, той бавно се придвижва към заветната си цел киното. Но никога не забравя майка си и баща си. Проследява се приятелството му с Брайън де Палма, Харви Кайтел, Франсис Форд Копола и Мартин Скорсезе, разбира се, чрез филмите на когото младият Де Ниро се превръща в значим актьор и планетарна звезда. Отредено е място на „Ковачни улици" (1973), „Шофьор на такси" (1976, „Златна палма"), „Ню Йорк, Ню Йорк" (1977), „Разяреният бик" (1980, „Оскар" за мъжка роля), „Кралят на комедията" (1983), „Добри момчета" (1990), „Нос Страх" (1991), „Казино" (1995). Естествено, представени са и други фундаментални роли на актьора – като младия Вито Корлеоне в „Кръстникът II" на Копола (1974, „Оскар за поддържаща роля"), Алфредо в сагата „XX век" на Бернардо Бертолучи (1976), Нудълс в „Имало едно време в Америка" на Серджо Леоне (1984), Ал Капоне в „Недосегаемите" на Брайън де Палма (1987), Нийл Макколи в „Жега" на Майкъл Ман (1995), Луис Гара в „Джаки Браун" на Куентин Тарантино (1997)... Както разказва процеса на създаване на образите и структурирането на ролите с маниакална педантичност, така Шон Леви анализира изпълненията на Де Ниро и ги поставя в контекст – нещо, което рядко се случва в американските биографии, които наблягат предимно на боксофиса (и тук присъства) и на клюкарщината. Той пише и за двата режисьорски опита на Робърт де Ниро. Въпреки че познатата изпятата гангстерска драма през детски очи „Приказка от Бронкс" (1992) на по-високо стъпало от „Добрият пастир" (2006), според мен, той е по-важният му филм – не само защото е създаден по-късно. „История от Бронкс" вълнува, „Добрият пастир" смразява. Той е дълбок и твърде сериозен филм за създаването на ЦРУ и политическата агресия, за деформациите на американската демокрация и за подмолните, рисковани игри на котка и мишка между ЦРУ и КГБ. Отново е решен в ретроспекция и Де Ниро е на екран, но този път в епизодична роля - на замисления стратег на ЦРУ генерал Съливан.

Филмът въздейства като документална фреска, без да изпуска съспенса на шпионския трилър. В книгата става дума и за неразличимите проекти.

Разбира се, проследява се и все по-неуспешните и безразборни филми с бледо участие на Де Ниро. Сред тях бих откроила „Мъже на честта" (2000), който се издържа до края най-вече заради него. С присвити очи и с отвесни бръчки, с неизменна цигара и с астматична кашлица, с пиянски жестове и с ръце на кръста, Де Ниро играе гневен присмехулник, натъпкан от обстоятелствата в скафандъра на злодея. А всъщност си е най-благороден рицар... Прекрасен е, а ожесточените му вежди и черните очила на моменти директно препращат към младия Травис от „Шофьор на такси". Не е пропуснат и „Прецакването" (2001) на Франк Оз, където си партнират с Марлон Брандо – Робърт де Ниро е касоразбивачът-виртуоз Ник пред пенсия. Честно казано, винаги е приятно да го следиш, та дори да е все по-посребрял и в поредното си тавтологично гангстерско превъплъщение. В книгата е отделено щедро място на „Наръчник на оптимиста" на Дейвид О'Ръсел (2012, за първи път от 30 години изпълнителите са номинирани в четирите категории: Брадли Купър, Дженифър Лоурънс, Робърт де Ниро и Джаки Уивър). Отново в ролята на баща, както в комедията „Запознай се с нашите" на Джей Роуч (2000) и продължения, Де Ниро е истински американец. И изпълнението му е част от ендорфина, който филмът излъчва.

Сериозно място е отредено и на огромната роля, която Робърт де Ниро изиграва за издигането на престижа на нюйоркския квартал Трайбека след 11 септември 2001 г. – и със своя фестивал на независимото кино, и с продуцентската си компания, и с бизнеса с ресторантите и хотелите. Отбелязана е и подкрепата му за Барак Обама, въпреки дългогодишното приятелство със семейство Клинтън. Разбира се, когато на фокус е толкова забележителна личност като Де Ниро, който обикновено предпочита дистанцираното мълчание, няма как да се избегнат и жълтите моменти – от любовниците през съпругите и децата до реакциите на медиите. На финала е цитиран самият Де Ниро: „Настроен съм оптимистично. Човек не бива да мисли, че *най-лошото* предстои... Не знаем какво предстои. Затова ще мисля единствено за най-хубавото".

Конструирана и написана интересно в минало време (един вид отстранение, след като обектът не участва в нея), биографията е не само любопитна, а и полезна. За жалост, има непренебрежими и досадни пукнатини в превода. Например, монтаж и монтажист неизменно са преведени като „редакция" и „редактор". Така е представена и легендарната Телма Шунмейкър - монтажистката на Скорсезе. Доста имена и заглавия са объркани, а на страница 554, например, има поне 2 грешки: и децата знаят, че голямата награда в Кан е „Златна палма", а не „златна клонка", филмът на Нури Билге Джейлан е „Имало едно време в Анадола", а не „Анатолия"... Терминологичната некомпетентност на превода спъва четенето на книгата (не само тази).

Въпреки че и тук присъстват аспекти от американската филмова индустрия и залозите на Холивуд, „Де Ниро. Един живот" е далеч по-задълбочена и критически издържана от „Джак Никълсън. Биграфия" от Марк Елиът, издадена през 2017 също от „Бард".

Геновева Димитрова

Петък рано утрин

И все пак, Кошлуков се върти...

Мине се не мине време, и Емил Кошлуков се завърти в някоя телевизия. Нещо като фината версия на проф. Вучков е той. Дързък, смел и винаги на амбразурата с шепа лозунги. При изслушването в СЕМ Кошлуков издигна лозунга, че БНТ е пред фалит.

Най-напред трябва да кажем, че, за разлика от КТБ, например, в БНТ има гарантиран бюджет. Тоест, телевизията не е фалирала. Този бюджет обаче е надвишен от генералния директор Константин Каменаров и УС на БНТ. Кой как е разчитал бюджета, защо не е спазил рамката, в която трябва да се побират решенията – всички тези въпроси трябва да проследи СЕМ и да не приема отчета на Каменаров, в който се съобщава за дефицит. Ама СЕМ прие отчета на Каменаров. Вместо да информира за проблема, СЕМ избра Емил Кошлуков, който е бил програмен директор по времето на това надвишаване на бюджета, за и.д. генерален директор.

В тази си роля Емил Кошлуков излиза и съобщава сума, с която е ощетен бюджетът на държавата. Ако била частна фирма, до него щял да стои синдик и да обявят фалит. Но БНТ не е частна фирма и Министерството на финансите има механизми да контролира неправомерното харчене. Но финансовият министър мълчи. Кое осигурява това мълчание за състоянието на БНТ? Кой казва какво да прави БНТ в кризисна ситуация? Когато Уляна Пръмова имаше сходен проблем в края на втория си мандат, макар и за много по-малка сума, тя подаде оставка и с това въпросът беше приключен. Вместо това, Кошлуков започна да прекратява договори. Уникално е да имаш 44 млн. лв. дефицит и да търсиш решения, като съкращаваш парите за „Референдум". Кошлуков обяви, че ще се пребори с фалита, като спре договорите с продуцентите на „Стани богат" и договора на агенцията „Алфа Рисърч" с „Референдум". Дано договорите сами изтичат, че инак неустойките може и да са по-печелившата ниша за продуцентите от това да привличат реклами. Въобще „фалитът", дето не е фалит, взе да изглежда примамливо оправдание за всякакви редакционни намеси! Интересно дали е поскъп договорът с „Алфа Рисърч" от договора с незабележими външни продукции като тази на Стойчо Керев по БНТ2 или на Деница Гергова по БНТ1? Предстои да разберем колко е сумата.

След изслушването на кандидатите за директор, възниква един голям въпрос, на който тримата гласували за Емил Кошлуков – Бетина Жотева, София Владимирова и Розита Еленова, скоро няма и да имат отговор – всъщност какво има в програмата, която трябва да изпълни за три години директорът? Можем да се обзаложим, че първото, за което СЕМ ще си затвори пак очите, е какво става с развитието на детските програми. Бетина Жотева поиска Кошлуков да се вречe, че БНТ3 ще остане, осъзнавайки колко важно е обществен оператор да има достъп до спортни събития. Друг е въпросът дали БНТ3 е програма с обществена функция? Но като си тръгне Жотева, си заминава и обещанието. Ей така стана и с Мария Стоянова. Константин Каменаров бе избран с гласа и на Мария Стоянова. Какво ли ще каже днес за финансовото състояние на телевизията тогавашният член на СЕМ Мария Стоянова, която се върна в БНТ като кореспондент в Берлин? Или за проблема с липсващите предавания за разследваща журналистика? Или за проблемите в новините? Де ще я търсим Бетина Жотева да я питаме за спорта утре, като ѝ изтече мандатът.

Някога журналисти доста се посмяха на Емил Кошлуков, когато пламенно зовеше като депутат да се скове един закон за чистотата на българския език, а допускаше правоговорни грешки. Сега внезапно Емил Кошлуков заговори за фонд „Радио и телевизия", който беше наскоро закрит, за финансиране от такси. Имаше изказване и за спиране на рекламите и изцяло издръжка от бюджета. Все мантри, които обслужват много повече конкурентните частни телевизии. Понякога тази акселерация в кариерата - да преминеш за толкова кратко време от програмен директор в телевизията на партия „Атака" до БНТ – води до пагубни забрави. След избора на Кошлуков вестник „24 часа" излезе с неподписан текст, че в телевизията сяда *дисидентът Кошлуков*. Много мълчалив нещо, много в себе си вглъбен е този дисидент... Ако Кошлуков беше дисидент, все някоя вечер щеше да хване микрофона и да зададе въпрос я като журналист, на какъвто се правеше, я като програмен директор в БНТ какво става с договорите в телевизията. Но той удържа до последно! Добре, че Каменаров пи златен корен, та подейства като гинкобилоба за Кошлуков да разгледа някой и друг договор. Май че дисидентите ни, тип Кошлуков, все тъй си се въртят – в бъбриво мълчаливия си сос...

Жана Попова

Стефка Георгиева и непознатото лице на българския архитектурен брутализъм



Стефка Георгиева, два от дипломатическите блокове на ул. *Жолио Кюри* в столичния квартал *Изток*, из архива на архитектката

Изложба „Stefka Georgieva 1923 - 2004. Architektin im staatlichen planungswesen in Bulgarien" / „Стефка Георгиева 1923 - 2004". Една архитектка в системата на държавното планиране в България", част от сериите „Architektur im Ringturm" Виена, Wiener Ringturm, 27 юни - 27 септември 2019

Изложбата „Стефка Георгиева 1923 - 2004", която се откри на 26 юни във виенската галерия „Рингтурм"/ „Ringturm", е първа поне в 3 неща. Това е първата международна изложба, посветена на конкретен български архитект. Това е и първата международна изложба, посветена на конкретен български архитект - жена. А също и първата международна изложба, посветена на архитект от периода на социализма у нас.

Това обаче не е първата българска изложба, която се открива в галерията под високата офисна сграда „Рингтурм" на брега на Донау канал във Виена. През 2007 там беше подредена голямата обзорна изложба „България. Архитектурни фрагменти", която се опита да направи общ преглед на българската архитектура от Възраждането до строителния бум и наградите „Визар" (с всички рискове от такъв амбициозен обхват). Куратори и на двете изложби са българката Анета Булант-Каменова, която отдавна живее и проектира във Виена, и австриецът Адолф Щилер, който организира архитектурните събития и изложби в галерията вече повече от 20 години.

Какво е „Рингтурм"?

За да разберем в какъв контекст попада новата изложба за архитект Стефка Георгиева във Виена, първо трябва да си изясним какво е „Рингтурм". 73-метровата офисна кула е построена през 1955 на мястото на сграда, разрушена от бомбардировки по време на Втората световна война. И до днес това е втората най-висока сграда в рамките на виенския „Ринг" след катедралата „Свети Стефан". Архитектурата на „Рингтурм" е типичен интернационален растерен модернизъм, а сградата става символ на следвоенното възстановяване на Виена.

„Рингтурм" е и централата на една от най-големите застрахователни компании в Австрия и Европа – „Wiener Städtische/Vienna Insurance Group", която развива активна културна политика, свързана със страните, където оперира - основно Австрия и Централна и Източна Европа. Във входното фоайе на сградата се намира архитектурната галерия „Architektur im Ringturm", в която от 1998 до днес кураторът Адолф Щилер прави поне по 3 архитектурни изложби на година. А от 2006 фасадата на високото тяло на сградата се опакова всяко лято от различен артист, превръщайки се така за 3 месеца в гигантско арт-платно от над 4000 квадратни метра.

И така стигаме до 2019, когато в края на юни „Рингтурм" беше едновременно опакована от българската художничка Даниела Костова с ретро-утопичната творба „Мечти за бъдещето", а в архитектурната галерия беше открита изложбата за Стефка Георгиева.

Коя е Стефка Георгиева?

Стефка Георгиева е едно от лицата на българския архитектурен брутализъм и е проектирала някои от най-впечатляващите сгради от втората половина на XX век у нас. В същото време тя е и едно от най-непознатите имена в българската архитектура.

Учила е в Мюнхенската политехника (1942 - 1944), преди Втората световна война да я принуди да се завърне в България. Завършва архитектура в Държавната политехника в София през 1947. Започва работа в „Главпроект" (тогава ЦАПО - Централна архитектурно-проектантска организация) през 1948 и веднага е въвлечена в „строителството на нова България". В края на 1940-те проектира детски градини, а през 1950-те и 1960-те - хотели за бурно развиваните по онова време черноморски курорти. Още от самото начало тя е част от екипа, който създава курортен комплекс „Слънчев бряг" под ръководството на арх. Никола Николов, заради което получава и Димитровска награда през 1960. От 1973 Стефка Георгиева е ръководител на ателие в „Главпроект", където остава до 1981 година. Последната ѝ държавна месторабота е в „Софпроект".

Въпреки че има дълга кариера като проектиращ архитект (Стефка Георгиева работи активно до 1994, което прави над 47 години интензивна архитектурна дейност), тя завършва своите емблематични сгради през 1960-те и 1970-те в рамките на едва 15 години. Сред тях са вила „Магнолия" в „Евксиноград", покритата тенис зала „София" в Борисовата градина, трите високи дипломатически блока на ул. „Жолио Кюри" в столичния кв. „Изток", хотелската група „Фрегата" в Слънчев бряг и, разбира се, хотелът (или Дом 2) в резиденция „Бояна".

Трябва да бъдат подчертани три неща:

- Стефка Георгиева е де факто немски възпитаник. Тя е учила 2 години при известния немски архитект Ханс Дьолгаст в Мюнхенската политехника, а това не е за подценяване;

- Стефка Георгиева е носител на Димитровска награда, при това я получава доста рано и навреме. Позиция, която ѝ позволява да пътува лесно и не само в Източния блок;

- Стефка Георгиева е била омъжена за един от най-добрите български конструктори, инж. Левчо Маноилов. Той е бил ежедневен неин консултант и най-вероятният двигател зад смелите конструктивни решения, които определят работите от най-силния ѝ период (1960 - 1976).

В резултат тя разработва основните принципи, които ще станат водещи при проектирането на всички нейни значими сгради:

- модулът;

- логичната, естетически издържана конструкция като основа за логично формообразуване и пестелива декорация;

- тектоничните заемки от т.нар. традиционна българска архитектура (обикновено възрожденска);

- видимият бетон и „честните" материали като цяло.

Именно отношението към конструкцията и материалите правят сградите на Стефка Георгиева откровено бруталистични и толкова специфични. В трите високи дипломатически блока на ул. „Жолио Кюри" в София, например, тя довежда до крайност преекспонирането на конструкцията - видимите стоманобетонни греди и колони, които се пресичат на кръст и интерпретират дървената сглобка в традиционната балканска къща от Възраждането, но в бруталистичен прочит. В тенис-зала „София" цялата композиция е изградена около осемте едри и изявени триъгълни рамки от видим бетон, които едновременно преодоляват сериозното подпорно разстояние, осигуряват необходимата височина и създават характерния силует на сградата. Именно зала „София" е избрана за лице на изложбата и присъства във всички плакати и рекламни материали към нея.

Тук е моментът да въведем като термин и архитектурния брутализъм - стил, който умее да събужда силна любов и също толкова силна омраза и който със сигурност е една от визуално най-впечатляващите модификации на следвоенния модернизъм.

Що е то архитектурен брутализъм?

През 50-те години на миналия век първо в Англия, а после и в други страни набира скорост едно ново и дръзко архитектурно движение, също толкова дръзко наречено „нов брутализъм". Дали името идва от видимия бетон (b ton brut), който бруталистите масово използват, дали от това, че брутално отричат статуквото, има малко значение. Бруталистите протестират срещу традиционализма в английското строителството, срещу дребното обуржоазяване на английската следвоенна архитектура, обременени са от комплексите на войната и руините и се опитват да открият нов, социално отговорен образ за изчерпания класически модернизъм на Баухаус и CIAM.

Всъщност историята, и то историята на модернизма, играе основна роля при формирането на брутализма. Той е наследник на „героичния" модернизъм, макар да му се противопоставя; той е и опит за формулиране на една нова модерност.

Бруталистите издигат в кумир етиката, моралната проблематика, с която трябва да бъде наситена архитектурата. Въстават срещу самоцелната естетика.

Привърженици са на „честните материали", които оформят образа на сградата с реалните си, неестетизирани допълнително характеристики. Харесват видимите инсталации и неприкритата от нищо конструкция.

Стилът се разпространява масово през 60-те и 70-те години в цял свят и се използва за всякакви нужди. Строят се бруталистични училища, университети, музеи и жилищни структури, правителствени комплекси и представителни административни сгради, концертни зали и църкви. Като следствие от стриктния си етически код обаче, бруталистите достигат до изключително характерна естетика, а именно тя превръща брутализма от гневно движение на младите британски архитекти в стилистично направление, което започва да се повтаря, рециклирайки няколко ефектни, заучени похвати и елементи. Това му спечелва много критици и натоварва бруталистичните сгради с отчетливо негативно обществено отношение. Факт е, че и до днес на масовата широка публика ѝ е трудно да приеме впечатляващо агресивните бетонни скулптури на архитектурните бруталисти.

Брутализмът и България

Свикнали сме да приемаме българската социалистическа архитектура за относително затворена система, изолирана от чужди влияния с изключение на тези от политическия център Москва. И това до голяма степен е така. Външни влияния обаче има, при това не само от официалния „социалистически" център, но и от множество „капиталистически" източници от Западна Европа, Америка и Азия. Често те не идват навреме, почти никога не се прилагат в чист вид, но присъствието им е налице.

В България естетиката на брутализма пристига, пречупена през местния контекст. И именно там някъде, на границата, преди регионализирания, национално преосмислен модернизъм от експеримент да се превърне в клише, намираме работите на архитект Стефка Георгиева.

Не трябва да забравяме, че Стефка Георгиева е категорично правителствен архитект. Все пак, тя не е стандартен проектант, а предпочитаният архитект на Пето управление на Държавна сигурност по „Безопасност и охрана" (УБО), при това, без да развива особена партийна активност. Проектирала е държавни резиденции, частни къщи за членове на Политбюро, представителни жилищни кооперации. Всичко това ѝ позволява да прави сгради във все по-отчетлив „прозападен" стил с все по-формално цитиране на българската строителна традиция. И въпреки че нейните сгради са тълкувани или като оригинален прочит на същата тази традиция (единственото възможно тълкуване по онова време), или са били критикувани като самоцелен формализъм, днес те остават сред най-ярките примери за универсалния архитектурен език, който са използвали архитектите през втората половина на XX век, независимо от коя страна на Желязната завеса са работили. Парадоксално, но именно събарянето на Берлинската стена и падането на режима доведе до отчетливи разлики в архитектурния език, говорен у нас и в чужбина, и това за повече от десетилетие се превърна в комплекс, с който все още се борим.

Защо Стефка и защо точно сега?

В България все още няма сграда, построена след 1945, която да има статут на недвижимо културно наследство. А такъв статут заслужават повечето сгради на Стефка Георгиева, показани в изложбата във виенския „Рингтурм".

Азбучна истина е, че успешно опазване на културното наследство се случва тогава, когато има изградено обществено съзнание за ценността на обекта. А опазването на архитектурното наследство на XX век (и особено на наследството от по-спорната му втора половина) е надбягване с времето. Докато разсъждаваме дали имаме достатъчно времева дистанция, докато се занимаваме с естетически и политически спорове, много от сградите от златния период на българския следвоенен модернизъм (1960-те и 1970-те) търпят неудачни реконструкции с топлоизолиран видим бетон, сменена дограма, нови пристройки и унищожени детайли. Няма значение дали говорим за ремонта на НДК, за ликвидирания видим бетон на зала „София" или за санирана металопластика на калкана на някоя детска градина. Въпросът е кой ще изпревари - дали лошите реконструкции или усилията на онези, които се опитват бавно да градят обществено съзнание за ценност.

Ето защо виенската изложба е важна. Не само защото показва добре изглеждаща българска архитектура „за износ". И не само защото в момента архитектурният свят преоткрива както архитектурния брутализъм, така и ролята на жените в архитектурната история и култура. Важна е най-вече, защото през Виена в България има шанс да се върне, преоткрита, една забравена, а за много хора днес и тотално непозната част от историята на българската архитектура. Сега, защо отново през чужбина трябва да преоткриваме собствената си архитектура, е неприятен въпрос и начало на много дълъг разговор за професионалното самочувствие, изследователската безпристрастност и историческата мъдрост около нас.

Анета Василева

Бел. ред. Авторът на този текст присъства на откриването на изложбата *„Stefka Georgieva 1923 - 2004"* като съавтор в каталога към нея и в ролята си на български архитектурен историк и изследовател на архитектурата на XX век.

Карта

Идеята за *фотографското* на американския критик Розалинд Краус е представителна за разширяването на полето на медията и интерпретативните подходи към фотографската специфика. Според Краус, фотографията има водеща роля в постмедийното състояние на изкуството от 60-те години насам, като съдейства за разрушаването на класическите категории и жанрове. Така става възможно *фотографското* - определение, приложимо към художествени произведения, създадени в различни медии. В есето си „Фотографските условия на сюрреализма" (1981) Краус разглежда осем фотографски форми на сюрреализма, посочва особености в живописта на Макс Ернст и скулптурата на Марсел Дюшан и дефинира *фотографското* като понятие, приложимо за всяко изкуство с фотографски документален код и индексален характер.[2] Краус анализира разбиването на границите между медиите, като това отваря нова критическа перспектива, защото позволява интерпретации от неизчерпаеми странични гледни точки. През 1979 г. Краус публикува ключовата за постмедийната линия статия „Скулптура в разширеното поле", която през 2005 г. историкът на изкуството и критик Джордж Бейкър продължава с концепцията за „разширено поле на фотографията"[3]. Според Бейкър, в кризата на медията (която през 1999 г. Мари Карани нарича постфоторафия) схващането за снимки е заменено с това за фотографски обекти. Независимо дали въздействат със специфики на фотографията или на други изкуства, снимките са отворени към смесване с медии и съществуват като обекти, които се намират в състояние на трансформация. Очертава се тенденцията тези обекти да търсят мост към други, по-стабилни, класически медии. По този начин полето на фотографията се разширява не само към новите медии, но и към традиционни изобразителни схеми и кодове, съединявайки взаимоизключващи се естетически компоненти. Ако приемем схващането на У. Дж. Т. Мичъл за картинния обрат, аналогия с Гутенберговата революция, и наблюденията, че потопът от снимки е проникнал начина на мислене и е променил традиционните форми на познание, разширеното поле на фотографията усложнява тази ситуация с множество хибридни изобразителни форми.

Изложбата „Граница на фотографското" попада в този контекст на постмедийното състояние на изкуството и настоящата идентичност на фотографията. В кураторската работа заедно с Иван Кюранов си поставихме целта да насочим участниците към несигурни зони във фотографското, в които да подходят интерпретативно. Авторите работят с чувствителност и критическо осмисляне на спецификите и съвременната идентичност на медията. В резултат, произведенията в изложбата са повече фотографски обекти (по определението на Бейкър), отколкото снимки. Избраните произведения очертават една самовъзникнала карта на фотографската периферия.

Представените фотографски обекти гравитират в зони около класически фотографски специфики. Трите оформили се полета в това разширено поле на фотографията са **видимост и достъпност на фотографския индекс, характер на повърхността във фотографията като прозрачна медия и наративността на статичния образ, развит в серии.**

Документалният код и индексален характер са проблематизирани с фокус върху тяхната достъпност и безусловност. **Камелия Магунска** интерпретира повтарящи се елементи в живописната традиция в „Метонимия", изследвайки образите на Даная, Офелия и Икар. Тази индексалност се осмисля в контекста на художествения цитат и поражда амбивалентност.

Любопитството на автора е насочено към привидно маловажния детайл, с което референцията към историческите шедьоври става трудна за проследяване. В работата на Камелия Магунска индексът попада в клопката на своята условност - фотографиите напомнят на нещо твърде добре познато и същевременно са лишени от специфичен детайл, който да внушава конкретност. Документалният код, несъотносим към въздействието, изглежда вероятен и все пак загадъчен в покритата с драперия ръка на Офелия.

Подобна неяснота носи и постпродукционната фотография на **Велина Кокалова** „Аниме". Идеалните образи в женските портрети изкушават към съзерцателност със своя детайл и същевременно пораждат дълбока тревожност. Лицата в снимките са едновременно реални хора и кукли, спокойна плът и съвършени кухи обвивки. Тук документалният код е илюзия, който поражда непреодолима дилема, в която индексът е едновременно факт и фикция.

Двойственото интерпретиране на индекса е характерно за фото мозайката на **Ивона Начева** „История от моя живот". Автопортрет, съставен от миниатюри на стотици портрети и експонирани под опаковъчно бъбъл фолио. Съставният портрет съединява множество индекси, които създават един въображаем индекс на обобщенията. Същевременно, поради своя размер и покритие с бъбъл фолио, многобройните миниатюрни портрети са нечетливи, с което тяхната индексалност губи предназначение. Фото мозайката на Ивона Начева е идеален пример за определението на Бейкър - фотографски обект в постоянна трансформация. Възприятието прескача между малките детайли и общия образ, което придава увлекателна непостижимост на съдържанието на произведението.

Документалният код на детайла е изследван в макрофотографията „Взаимно допълване" на **Йоана Ангелова**. Снимките са прекадрирани, мултиплицирани и композирани огледално. Визуалното въздействие на абстрактното прекъсва значението на достоверността в изследването на геометрично съвършения микроскопичен свят. Калейдоскопичното интерпретиране на единичния кадър е още една проява на трансформиращия се фотографски обект, този път подлагащ на съмнение безусловността на пространствените координати, в които попада.

Достъпността на документираното е тема в поредицата „Съзнание под" на **Ребека Оссес**, снимки на обекти, покрити с текстилни повърхности. Смисловият и композиционният център се прикриват в общите, но тясно кадрирани снимки около наситения цвят и ситен десен, които поемат съобщителната функция на покритите предмети. Действително обозначени са скритите предмети, с което индексът от повърхността се измества към невидимото. Тези няколко участия показват комплексността на документалния код и фотографския изказ и техните трансформации, подриващи безусловната очевидност на фотографското.

Друга характерна фотографска специфика, която изложбата очертава на картата на фотографското, е отношението между прозрачността и повърхността. **Калоян Богданов** участва със „Създаване на образ", портрети, заснети през полупрозрачни стъкла, покрити с фигури и елементи. Образът се разпластява между остро фокусираните абстрактни форми и не острия силует на конкретния човек. Прозрачността е съвсем достоверна, защото фокусът преднамерено показва детайлите по плоските стъкла, но е същевременно проблематизирана в липса на пространствена дълбочина и ясна четливост на човешкия образ, който зрителят инстинктивно търси. Портретите на Калоян Богданов изглеждат като илюзии, изплували върху повърхността на стъклата, а с това и прозрачността става условна. В противоположна посока Ангел Коцев и Борис Янев се съсредоточават върху фотохимичната повърхност, която интерпретират като не двузначна и безусловна. Техният подход е характерен за съвременната деконструкция на фотографските инструменти, като представените фотохимични отпечатъци спадат към безкамерната фотография, класически разглеждана като гранична за медията.

Ангел Коцев представя „Портрет без идентичност" в техниката cliché vere, отпечатъци, получени на базата на снети повърхности на човешки лица. Тези образи са следи от най-чист вид и изказват метафората за фотографския портрет като убрус. „Абстрактни поляроиди" на **Борис Янев** са чисти фотохимични следи. Повърхността тук съществува като независима от камерата химическа реалност, богата на процеси и колорит. В тези две участия произведенията са получени със способи с графичен характер и попадат в твърдението на Бейкър, че фотографията търси мост към по-стабилни медии.

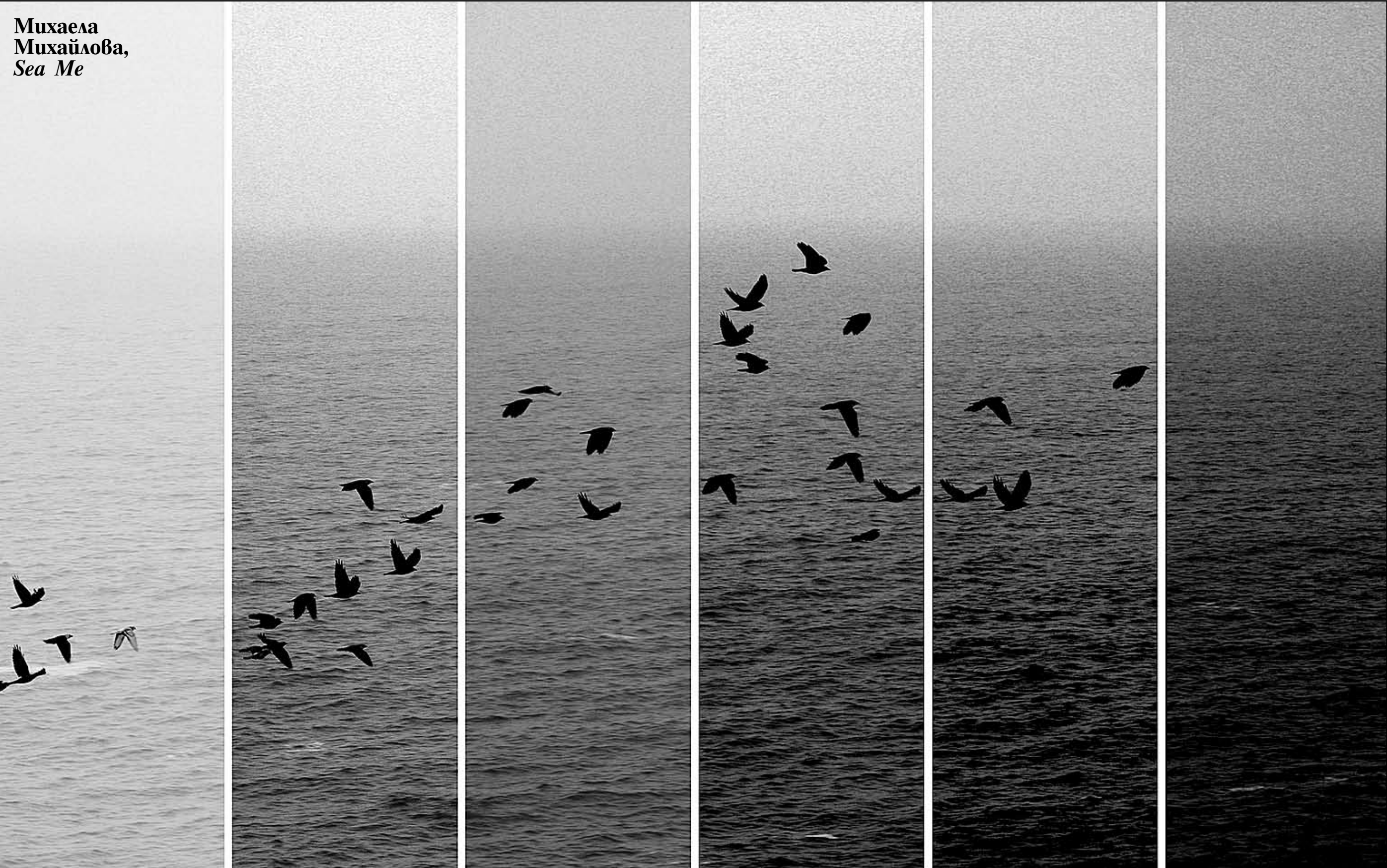
Третата голяма зона в периферията на фотографското представя медията извън схващанията за фотографския миг. Фотографската серийност изказва промяната и развива наративност, която има кинематографски особености. Това е и основен аргумент на Джордж Бейкър, който определя кинематографското като основен компонент в разширеното поле на фотографията. Като пример той привежда конструирания подвижен симулакрум на Томас Деманд, но също така отбелязва и театралното в уличната фотография на Филип Лорка ди Корча. В заключение Бейкър отбелязва, че някогашната антитеза – поредността от кадри, с които киното създава илюзията за движение, е понастоящем включена в полето на фотографията.

В автопортретите на **Ванеса Лу** „Eadem mutata resurgo" дългото експозиционно време е използвано като изразно средство за неуловимостта на заснетия обект, в която поредицата засилва динамичния процес на трансформация. Композиционната организация на фотоинсталацията и включването на текст кодират снимките като комплексна мрежа от състояния, съдържаща множество възможни наративни нишки. Отново със средството на компресираното време, но със забързан каданс, видеото „Melting Future" на **Иван Богданов** изследва хоризонта на времето и неговите „агрегатни състояния", носещи различна плътност и характерна четливост. Трансформиращите се фигуративни обекти очертават плавна дъга на промяната в кадър, продължаващ 1'25", и енигматично се стопяват, изказвайки вложения от автора смисъл. Възможността видеото да бъде разглеждано като фотографски обект е още една проява на постмедийното състояние на изкуството и в случая насочва чувствителността на зрителя към незаличените следи на фотографската статичност.

Кинематографичното движение между кадрите е изследвано и в обектите на **Михаела Михайлова** „Sea Me", в които една снимка е сегментирана на шест вертикални панорами. Монтирайки ги в проста конструкция, наподобяваща механизмите от предкиното, ротацията поражда илюзията за подвижен образ, който, вместо поредица от кадри, анимира съдържанието на един единствен кадър. Постпродукционните промени в яркостта на отделните сегменти изказват фази на светлината, помръкването и просветването с движението над хоризонта в кадъра, съдържани в неговото преминаване. Като куратор, но също така възпитаник на магистърска програма „Фотография" на НХА, допълвам тази тема със свое участие – „Капсули на смисъла", 35 мм цветен диапозитивен филм, който не е нарязан и е експониран с цялата си дължина в лайтбокс. Филмът е заснет с двойна експозиция, която поражда четливи образи в тъмните вертикални линии, разделящи кадрите. Идеята за четене между редовете е интерпретирана в концепция за виждане между кадрите. Тънките издължени линии са осмислени като кадри и наративно свързани в поредица, която проследява процеса на материализация на абстрактна идея в конкретен детайлен обект. Трансформацията на хоризонта в морски миди изследва живота и преминаването на границата между небето и земята.

С тези няколко полета в периферията на медията изложбата „Граница на фотографското" не търси теоретично обобщение, но съществува като възможен принос към една задача, поставена от писателя Абигайл Соломон-Годо. Изследвайки състоянието на фотографските обекти, Джордж Бейкър се позовава на Соломон-Годо, според когото постфотографията е разширена практика, чиято карта никога не е била описана, нито дори въобразена. Фотографските обекти са хлъзгави в своите определения и не подлежат на стабилна категоризация. Дванадесетте автори не предлагат твърди и фиксирани ориентири, но интерпретират специфики, показвайки различни посоки от центъра към тяхната периферия. Така те отразяват съвременното състояние на фотографията, която може да бъде видяна в още една, философска светлина. Спекулативните и иронични рефлексии върху фотографските специфики преодоляват драматизма на тяхната неизменна двойственост и неяснота.

Лиляна Караджова



Михаела Михайлова, *Sea Me*

на съвременната фотография

По повод неотдавна състоялата се изложба в галерия „Академия" *Граница на фотографското*

Фотографията описва сложна орбита в цивилизациите на XXI век, чието очертаване е все по-условно и несигурно. Фотографията смесва граници с изкуството, с науката, със средствата за комуникация, с практиките на ежедневието, разделена е между онтологията и социалната употреба, между дискурса и документа (Бенямин Бухло), между денотацията и конотацията, между punctum и studium (Ролан Барт), семиотично е зависима от надписа и от архива, търпи естетическа организация в поредици и става наративна.[1] Единна история и теория на фотографията никога не е съществувала, а през последното десетилетие тази област се разраства, ревизира и надробява. В настоящия момент това е може би медията с най-комплексна характеристика, която включва собствената си деконструкция и постпродукция. Тази ситуация е изследвана в изложбата „Граница на фотографското" в работата на дванадесет млади автори, завършили програма „Фотография" на Националната художествена Академия от 2011 г. насам. Участниците изследват съвременната идентичност на фотографията, като интерпретират специфики и гранични състояния.

[1] **Baker, G.** ***Photography's Extended Field*****, October Vol. 114, Fall 2005, pp. 120-40**

[2] **Krauss, R.** ***The originality of the avant-garde: a post-modernist repetition*****, October, Vol. 18. Autumn, 1981, pp. 47-66.**

[3] **Baker, G.** ***Photography's Extended Field*****, October Vol. 114, Fall 2005, pp. 120-40**

Към корените

Времето, личността и творчеството на Димитър Тъпков (12.07.1929 - 07.05.2011) по повод 90-годишнината му

В разговори **проф. Димитър Тъпков** *е споменавал, че е потомък на учители и затова сигурно е станал и той учител. Така казваше – учител. Бе - и досега е - учител във всичко. За рода му и за израстването му като личност разказва неизвестни досега факти текстът на неговия племенник и ученик Велислав Заимов.*
Още няколко думи за композитора Тъпков.
Един от най-важните в българската музика. Откроил се е в нея още съвсем млад, изградил своя стил с изключително информирана модерност, която никога не е късала или отричала връзки с българската традиция.
Общуваше чрез музиката си, както говореше – лаконично, точно, афористично, често иронично, с кратки метафори или сравнения, които само подсказваха дълбините на извънредна, респектираща култура. Удивление будят широтата на интересите му в третирането на жанровете (писал е във всички), неговата оригиналност в сгъстения, лаконичен, концентриран подход към традиционни форми, маниера му да свързва епохи през конструктивни идеи („разговаряше" в музиката си с колеги от времето на барока, та до нововиенската школа), изисканият вкус към определени поети, който е вложен и в най-малката детска песен, и в донеслата му световна слава Кантата за мира. Прекрасни страници музика, в която специфичният му почерк създаде своите пространства за звук и тембър. Беше много рядък вид музикант-интелектуалец, съсредоточен в специфично българското, за да го отличи и положи в европейски контекст. Правеше го, както всичко друго, с което се занимаваше през изпълнения си с непрекъсната работа живот – без много шум, делово, професионално, завършено. Сигурно е, че европеецът на бъдещето ще почувства необходимост да се вслуша в музиката му, в гласа на този голям композитор.
Самият Димитър Тъпков беше съвършен гражданин на Европа, българин.
Изключителна личност, незаменима!

Е. Д.

Родовото име Тъпков произлиза от личното Тръпко (умалително от Търпо и Търпимир – пожелателно да бъде търпелив) с изпаднало „р" под влияние на детския говор. Произходът на този род е от Енидже Вардар. Там е роден и дядото по бащина линия на Димитър Тъпков, на когото той е кръстен. Димитър Константинов Тъпков (Енидже Вардар, 1842 - Солун, 1899) е бил учител в Лерин, Прилеп и Солун. Със съпругата си Василка Мирчева (Прилеп, 1865 – София, 1950) имат трима сина и две дъщери. Вторият им син Кирил Димитриев Тъпков (Солун, 1885 – София, 1941) е бащата на композитора Димитър Тъпков.

Кирил Тъпков е завършил Френския колеж в родния си град Солун. След двегодишно учителстване в Серското педагогическо училище завършва класическа филология в Университета La Sapienza в Рим. По същото време по-големият му брат Драган Тъпков (Прилеп, 1883 – София, 1951) следва архитектура в Неапол и живопис в Рим. Първата година от следването си двамата се издържат със спестените пари от двегодишното си учителстване преди това. До 1912 година Кирил Тъпков работи като учител по латински и френски език в Битолската гимназия. По онова време, до средата на 1913 година, българските учители в Македония и Тракия (все още в границите на Османската империя) се назначават от Българската екзархия, чието седалище е в Цариград. През юни 1913 година, в края на Междусъюзническата война, при влизането на гръцката войска в Солун, животът на двамата братя като български учители е застрашен. Те успяват да се укрият в подземието на Католическия колеж в града и след това, с помощта на директора на колежа, отпътуват с кораб за Венеция, а оттам, през Австро-Унгария и Сърбия, успяват да се доберат до България. Тук Кирил Тъпков преподава една година в Шуменската гимназия, а от 1914 г. – в различни софийски гимназии, във Френския колеж и във Военното училище. Работи също като преводач в Комисията по репарациите след Първата световна война, като издател на списание „France – Bulgarie". Сътрудничил е и на Константин Сагаев (баща на композитора Димитър Сагаев и на музиковеда Любомир Сагаев) в списанието му „Обществена обнова". Кирил Тъпков умира в София през 1941 година на 56 години.

Съпругата му Донка Бошнакова (Стара Загора, 1893 – София, 1983) е дъщеря на пощенския чиновник Стефан Бошнаков (Горна Оряховица, 1861 – София, 1929) и Мария Гарванова (Стара Загора, 1875 – София, 1966). През 1893 година Стефан Бошнаков е преместен на работа в София, където семейството си построява къща на улица „Цар Асен" № 44. Донка Бошнакова завършва два университета в Брюксел със специалности математика и социални науки - история, география и естествена история. Работи като гимназиална учителка една година в Шумен, а след това – в различни софийски гимназии - предимно по математика, но също и по останалите си специалности. С Кирил Тъпков имат две деца: Василка Тъпкова – Заимова (1924 – 2018) и Димитър Тъпков.

Ако трябва да се търси някаква музикална наследственост у Димитър Тъпков, то би било откъм майка му. Тя самата обичаше да припомня, че в прогимназията по „пение" им е преподавал Панайот Пипков, а в гимназията – Добри Христов. Участвала е в гимназиалния хор и след завършване на средното образование самият Добри Христов отишъл при баща ѝ, за да го увещава да я пусне да учи пеене в Италия с държавна стипендия. Баща ѝ обаче отказал. Тази професия му се виждала несигурна. Смятал дъщеря си за „умна глава" и я пратил на свои разноски да следва математика в Брюксел. Тя, от своя страна, решила да посещава и някакъв Свободен университет, откъдето получава и втората диплома. На нейно място за Италия заминала съученичката ѝ Надя Тодорова, която по-късно става известна певица – мецосопран с международна кариера и професорско място в Музикалната академия.

И двете деца на семейство Тъпкови, Василка и Димитър, са завършили целия начален, прогимназиален и гимназиален курс на Френския колеж в София (разделен на девически „Свети Йосиф" и мъжки „Св. Св. Кирил и Методий", закрит през 1948 г.) като пълни отличници през всичките години. Обучението е било твърде строго и много сериозно. И двамата знаеха френски по-добре от средностатистическия днешен французин, особено по отношение на граматиката. Познаваха и значително количество френска литература. Успоредно с обучението в колежа, Василка е учила частно пиано в продължение на осем години, а Димитър – цигулка от шест до дванадесет годишен. Тези музикални занимания се прекъсват със смъртта на баща им през 1941 година. Оттогава започва и трудното материално съществуване за семейството. През 1944 година двуетажната къща на улица Цар Асен, която Кирил Тъпков построява за бъдещото си семейство през 1923 година в двора на тъста си, е разрушена при поредната бомбардировка. Една от малкото оцелели вещи е пианото August Roth. Може да се каже, че този факт в тогавашните условия има решаваща роля за бъдещия композитор. Небезизвестният летец Радул Милков, извършил заедно с Продан Топракчиев първия военен разузнавателен полет над Одрин през октомври 1912 година, живееше някъде наблизо и беше познат на семейството. Именно той, заедно с петнадесетгодишния Димитър Тъпков, изравят и почистват пианото, паднало от втория етаж в мазето. По кутията на инструмента имаше белези и пукнатини, но нямаше повреди в механиката. Радул Милков е имал и някакво музикално възпитание, защото някъде между 1956 и 1958 година съм го виждал и чувал да свири на същото това пиано съчинен от него самия „Марш на авиаторите".

Димитър Тъпков завършва Френския колеж през 1947 година и по настояване на майка си постъпва в Политехниката (днешния Технически университет). Там учи само две години, през което време продължава да се самообразова музикално и да прави композиционни опити. Тогава майка му започва да проявява разбиране към музикалните му наклонности. Успява да се свърже с някои от видните ни композитори, за да потърси съвета им дали синът ѝ има необходимите качества да се отдаде на композиторското поприще. Изглежда, че получава някакво уверение, защото през 1949 година напуска Политехниката и постъпва в тогавашния Теоретичен отдел на Музикалната академия.

Следващата година кандидатства наново и постъпва за втори път от първи курс в новооткрития клас по композиция. Негов преподавател става Марин Големинов. Не мога да кажа дали просто е бил разпределен при него, дали студентът е избрал професора или професорът – студента. Така или иначе, това е щастливо стечение на обстоятелствата, тъй като музикалният светоглед на Тъпков е най-близък до този на Големинов, а останалите тогавашни професори – Веселин Стоянов, Панчо Владигеров и Парашкев Хаджиев - са твърде различни. Може да се каже, че Тъпков възприема и развива по своему стилистични черти и похвати от Големинов. По различни житейски причини Тъпков не е овладял на задоволително ниво нито един музикален инструмент, но познаваше в най-големи подробности всички оркестрови инструменти, включително пръстовки, грифове и т. н. Обучението му по цигулка е прекъснато на дванадесетгодишна възраст, но във Френския колеж получава възможност сам да изучава останалите инструменти, използвани от ученически оркестър. В Музикалната академия изучава и арфа. През 1955 година Димитър Тъпков завършва класа по композиция с дипломна работа „Концерт за флейта и оркестър".

Едновременно с композиторската си дейност, след 1956 година почти до последните си дни Димитър Тъпков работи в две направления:

- **административно:** зам.-главен редактор в БНР (1956-1962), организационен секретар на СБК (1962-1965), директор на Софийската опера (1967-1970), зам.-директор на Научното обединение по изкуствознание към БАН (1972-1979), ректор на Българската държавна консерватория - днес Национална музикална академия (1979-1982), зам.-председател на Комитета за култура - днес Министерство на културата, директор на Фестивала „Софийски музикални седмици" (1997-2007).
- **педагогическо***:* в продължение на 50 години е преподавал симфонична оркестрация (от 1961) и композиция (от 1971 до 1996) година в НМА; доцент от 1971 и професор от 1976 г.; симфонична оркестрация във ВМПИ - Пловдив (1962-1964); различни теоретични дисциплини в Шуменския университет (1996-1998); композиция в АМТИИ – Пловдив (1998-2011).

Може да се каже, че той имаше собствен подход на преподаване, особено по композиция. Стремеше се да предаде „занаята" според естествената нагласа на студента. Позоваваше се на световната музикална култура, включително и на най-новите течения. Дори и някои явления да не бяха по вкуса му, той беше убеден, че те трябва да се познават от чисто професионален интерес. Държеше на единство на стила и на логика в архитектониката. Еклектиката беше за него проява на лош вкус. Сред най-изявените му възпитаници се открояват Румен Бальозов (1949-2019), Александър Кандов (р. 1949), Стефан Мутафчиев (1942 – 1997), Андрей Диамандиев (р. 1961), Ясен Воденичаров (р. 1964), Юлияна Тошкова (р. 1965), Милен Панайотов (р. 1967), Григор Паликаров (р. 1971), Владимир Влаев (р. 1980), Петър Керкелов (р. 1984).

За музикалния светоглед на Димитър Тъпков е писано немалко. Самият той, макар и накратко, е излагал възгледите си по различни поводи. Стремял се е и практически чрез творчеството си, и теоретически чрез педагогическата си дейност да внуши връзката между микро- и макроструктурата, да насочи мисълта към явлението предсказуемост – непредсказуемост в развитието на едно произведение: слушателят да може в някаква степен да предугади това, което трябва да последва във времето. Крайната предсказуемост неизбежно води до скука, а крайната непредсказуемост – до хаос. Златното сечение между двете крайности е именно ключът към съвършената композиция, която трябва да е и стилно издържана с логична фактура, където всеки елемент тежи на мястото си.

Хвърляйки поглед върху цялостното творчество на Димитър Тъпков, човек не може да не забележи, че то се движи твърде праволинейно. Няма резки обрати или несъвместими крайности. Навсякъде преобладава симфоничният начин на мислене, изискващ цялостна организация на изразните средства и единен подход. Естествено, всяка творческа личност претърпява някакво развитие или поне промени във времето. При Тъпков също може да се проследи такава линия: от Струнен квартет № 1, Концерт за флейта и оркестър и Увертюра „Повест за Беласица" - през Концерт за оркестър, Струнен квартет № 2 и Квартет за флейта, виола, арфа и чембало – до третите симфонии, Шест миниатюри по картини от Жул Ренар, Четири епитафии за симфоничен оркестър и соловите сонати за всички оркестрови инструменти.

Не би било излишно да се споменат и някои личности, с които Димитър Тъпков поддържаше приятелски и творчески връзки. Това би допълнило представата за него и като личност, и като творец. От композиторите това са Марин Големинов, Филип Кутев, Парашкев Хаджиев, Александър Танев; а в по-ранни години и Веселин Стоянов, починал през 1969 година. Не може да не се спомене големият наш диригент Васил Стефанов, изпълнил и записал голяма част от симфоничното му творчество - той беше най-ревностният изпълнител на българска симфонична музика. Бих добавил също и Недялчо Тодоров – цигулар, виолист, дългогодишен професор в АМТИИ - Пловдив. На почти всички по-горе изброени личности Димитър Тъпков е посветил свои творби, а в памет на приятеля си Георги Мутафчиев, концертмайстор в Софийската опера, е създал триптих за женски хор „Посвещение" по стихове на Александър Геров.

Съчиняването на музикално произведение не е никак лесно, но далеч по-трудно е уреждането на изпълнението му. По този втори показател Димитър Тъпков никак не блестеше; нещо повече - казваше, че след окончателното изписване на партитурата губи интерес към новосъздаденото. С други думи, композицията бе за него нещо самодостатъчно. Останалото не е задължение на пишещия ноти. Ето защо не е странно, че в архива на композитора има неизпълнявани творби, въпреки че през по-голямата част от живота му изпълнението на българска музика беше задължително. Такава беше държавната културна политика.

Преди години, търсейки в архива му някои ръкописи, попаднах на две неизвестни за мен кратки камерни опери: „Подслушан разговор" и „Омагьосаният принц". Надявам се в обозримо бъдеще те да бъдат сценично поставени.



Велислав Заимов



Из спектакъла
Третият танц

Постиронични игри

XII Международен фестивал за съвременен танц и пърформанс *Антистатик* 2019

В туй, което ти бе горчиво,
може друго да видиш сетне.
Дмитрий Кленовски[1]

В нашия свят на преизобилие, блясък и нарцистично самозаблуждение, където са невъзможни както истинските сълзи, така и истинският смях, се оказва, че също толкова невъзможно е и ироническото разобличение и преобръщане. Положението е такова, че сега не може да се отсее действително от фалшиво, реално от въобразено; и трябва да се приеме ситуацията, в която зад всяка чувствителност не само се подозира, но и се намира някоя реална невроза, зад всяко раздвояване - личностна несъстоятелност, зад всяко остроумие - зле прикрит комплекс, зад всяка постъпка - някаква корист.

XII издание на Международния фестивал за съвременен танц и пърформанс *Антистатик*, тази година под мотото „Глас за танц", събира на едно място седем пърформанса, които, макар и неволно, се оказват територия на постироническата парализа на смеха и погнусата, на вцепенението от твърде страшната реалност, на която е невъзможно да се реагира с невинното нехайство на хумора, а се достига до онази точка на пълна емоционална парализа, отчуждение и студенина, от която всъщност има само един път – пътят към призива за нова чувственост, за преосмисляне на нравственото и неговата обществена договореност, но и за нова сериозност към нехайно осмяното и отхвърленото.

Откриващото представление е издържано в строг минималистичен стил. **„Bang Bang"** („Бум-бум" - 2017), дело на хореографа и изпълнител **Манюел Рок** (Канада), който сам създава и звуковата си среда, е скрит концептуален акт – търси се онзи първичен трепет, произвел Големия взрив, онзи концентриран миг на стазис, от който избухва всичко. Започнал кариерата си като танцьор за емблематични хореографи, като Мари Шуинар, Силвен Емар, Даниел Левейе и др., сега той изследва атавистично-демиургичната енергия на движението, като използва само няколко ограничени кинетични средства – стъпка, подскок и ритмическа конструкция. Това е второто му самостоятелно соло след „Raw-me" (2010) и в основата си лежи на принципа на движението на елементарните частици в пределите на атома. Разбира се, това е само формалният повод за шеметната абстрактна експресивност на този пърформанс. Тяло, изплуващо от мрака, натегнато от присвита поза. Скок - приземяване. Всичко започва от няколко ритмични стъпки по пода, първоначално бавни, после в точен и строг ритъм, една скрита пулсация, подобна на трепета, спотаен във всички неща – времето започва, скоковете се разтварят в стъпки, стъпките конструират четими ритми. Звуковата среда от пулсации, пиукания и протяжен електронен саунд, създаващ безгранично вътрешно пространство, в което всеки трепет е вътрешният пулс на съществуването, се синхронизира с отмереността на тактовете на стъпките. Именно пулсиращите криви на време-протяжността се опитва да долови Рок в темпоритмичното развитие на пърформанса си - от пестеливи до много бързи и сложни ритмувания през скок или маршови махове с цял крак, през клек и отскок, и т.н. Първоначалните пулсации на автоматичното и отчужденото постепенно са сродени с непосредственото. Как става това?! Чрез тялото на изпълнителя. През първата половина тялото е сякаш автомат, който е задвижван от чужда воля, а в другата половина то е потно, тежащо и дишащо, но, водено от волята, резонира всеки вътрешен импулс в някакъв ритуален ритъм. Костюмът също подчертава това преображение. Манюел носи нещо като широка тениска без ръкави – вижда се, че на нея е принтиран графичен пейзаж – планини, дърво, път, облаци, но докато подскача, потта попива в тъканта и гърдта се облива в изцеждащи се ярки цветове, ефектът не е само добре очертаният торс- прословутата антична ризница, а самата живописност на образа на усилието. Ироничното отстранение от биологичното тяло-машина-инструмент е преодоляно от носталгичното завръщане към тялото-дом на битието. Тялото, посредством мантрично-ритуалното повторение на движението, се преобразява - от безучастен кинетичен инструмент в преживяваща жива спонтанност. Задъхаността го връща към човешкото и напомня, че всяко трансцедентно – скритият пулс на нещата, се снема в интимната баналност на житейския ни опит. И отново по сократически откриваме, че, за да сме способни да мислим безграничното и космичното, следва да умеем да мислим своето и дълбоко интимното. „Bang Bang" на Манюел Рок е притча за вътрешния импулс за битие във всичко - от атома до всемира, от играта на електроните и протоните до човека и неговите копнежи; и неутешимо питане-тревога-трепет, което е самият дъх на цялото.

Преосмисленият прочут спектакъл на **Нив Шайнфелд** и **Орен Лаор** (Израел) **„Третият танц"**, поставен по музика на Малер (Първа и Пета симфония), където голям букет цветя и малък касетофон, от който звучат популярни балади на Елтън Джон, Стив Харли и Алфавил, са причина за множество неочаквани признания. Представлението съзнателно работи с романтичните образи (и клишета), за да разкрие изначалните човешки потребности, да покаже причините, които ги пораждат, преди самите „романтични образи" да се превърнат в символи. Разработката на Шайнфелд/Лаор всъщност преработва вече класическия пърформанс на Лиат Дорор и Нир Бен Гал от 1990 със същото название. Транспонирането обаче не е само по отношение на телата, но и на тематизма. Да, остава голямата рамка на любовта, любовната двойка и взаимоотношенията вътре в нея, но вместо мъж и жена, сега един срещу друг са мъж и мъж в партньорски взаимоотношения. Ракурсите на интимността, макар и сходни, са доста различни. И въпреки цялостно съхранената схема на оригинала, драмата е променена, а въведените нови акценти преосмислят цялостното послание. Ако за Дорор и Бен Гал „Третият танц" е за вътрешните властови импулси между половете, завладяването и отдаването, за скритото противоборство в любовното общение и потребността от признание на другия като равноценен, то днес Шайнфелд – Лаор сочат една по-друга конфликтност – интимното цяло срещу враждебния за него свят, необичайността в интимност на хомосексуалните мъже, които вътре в двойката водят борба на нежност и власт, унижавайки се тъкмо заради вкоренените предразсъдъци, които им пречат да постигнат доверие, а тяхното противоборство е породено и от неумението им да се разкриват, общуват и обичат изобщо.

Пространството на театър Азарян е въздействащо овладяно, публиката е обградила двойката в каре като на боксов мач и няма как да не се долови конфликтът между двамата. В него има чисто спортна злоба и еднополово съперничество, без галантността или софистицирания език на хетеросексуалния брак. Равновесните везни на хомосексуалната двойка карат партньорите да рушат, да се унижават един друг, дори да презират необходимостта си от нежност, за да се опознаят и приемат, преди изобщо да се опитат да постигнат емоционална цялост. Избраните фрагменти от симфониите на Малер са добре градирани – започва се със спокойната красота на умиротворения пейзаж от Първа симфония, преминава се към остро драматичните конфликти, зазвучава знаменитият копнеж на Adagietto от Пета, който бива прекъснат от износените банални чувства, отразени в поп-хитовете. Ироничният жест обаче не разобличава вътрешната пошлост, кичът е пропил дори емоционалността, която е неспособна на големи жестове, на метафизически откровения, а се е тривиализирала в нищо не казващи шаблони. Тогава кошницата с живи цветя се пръсва и всеки цвят е разбит. Чувството е патологическо отчуждение, разрушение и дивашко съперничество, но тъкмо тази космическа патетичност на крушението и осъзнаването на загубата изведнъж прераства в нов импулс за близост. Времето обаче вече е минало... Двамата събличат дрехите си, но на главите си носят старчески маски, телата са стари и немощни. Но копнежът е по-силен, двамата най-сетне намират път един към друг и се залюляват в общ танц - андрогинни, вкусили от страстта, самотата и презрението, но достигнали до другия тук и сега; и щастливи в „третия танц" на преоткритата хармония.

Въпреки експресивността, хореографската и драматична строгост на пърформанса, въпреки силата на неговото актуално преформулиране, все пак метафизическото трансцедентно на любовта остава невъзможно за героите на „Третият танц", те не успяват да се извисят над случая, над конфликта, враждата. Макар да оправдава съществуването и да му придава смисъл, любовта не може да го спаси, не може да компенсира самата илюзия на битието. И ако в хетеросексуалната двойка вечността се явява като дете, то пред хомосексуалната тази вечност е невъзможна и тяхната любов е още по-трагична, защото демаскира самата илюзия на всяко съществуване, което е жертва на ненаситния хаос на нищото.

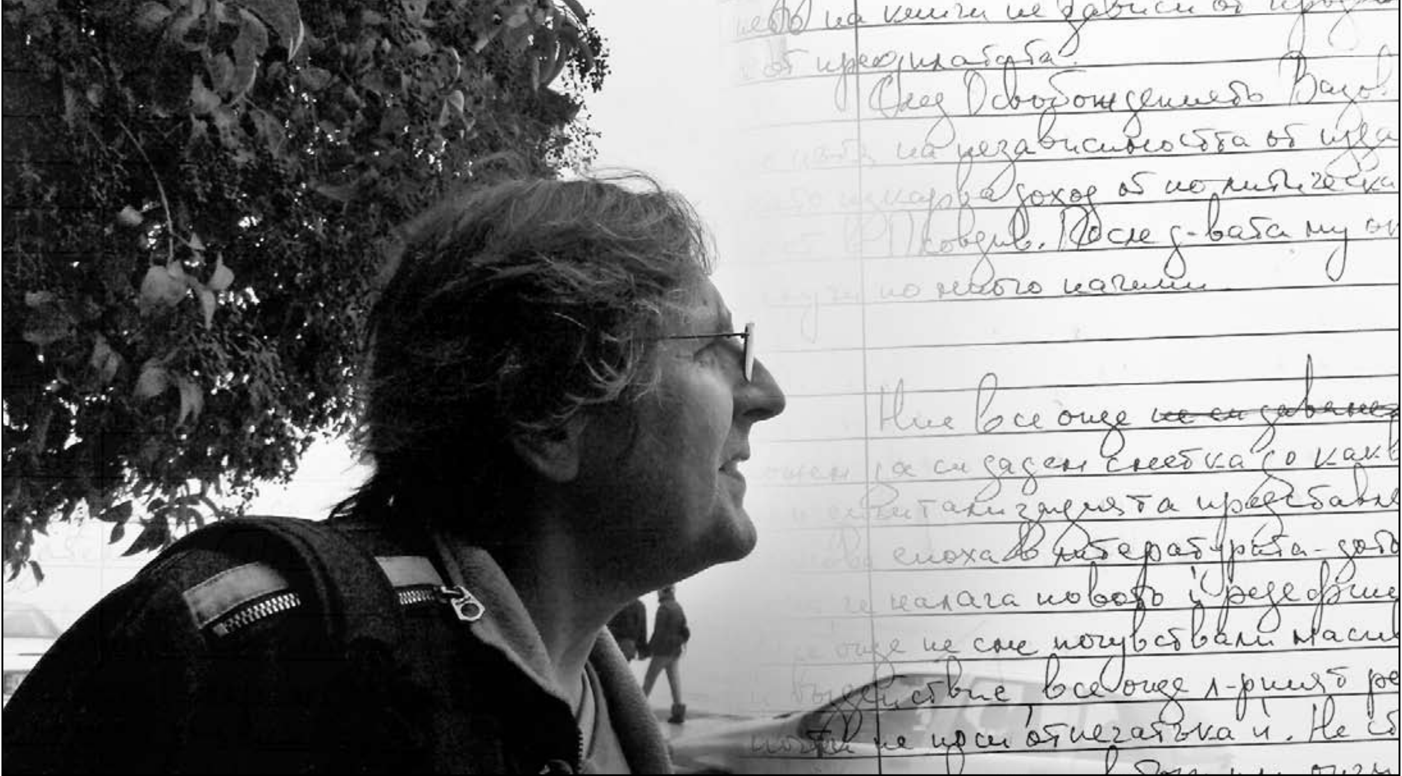
Отново преформулировка и опит за транспониране на класически пърформансов образец представлява и работата на **Пол Пи** (Бразилия/ Франция) **„ЕССЕ (Н)ОМО"**, основан на оригиналната хореография на Доре Хойер, една от най-значимите представителки на немския експресивен танц и емблематичния ѝ „Afectos humanos" („Човешките афекти") от 1962 г. Той представя пет кратки хореографски миниатюри на чувства, като суета, желание, омраза, тревога и любов, съхранен в TV-формат от 1967. Музиката е на Дмитри Виатович, специално създадена за случая и по някакъв начин повлияна от далекоизточния фолклор, от корейската традиционна музика, също както и самата хореография на Хойер. Пол Пи не се отдалечава хореографски от текста, но транспонира страстите по особен начин в своя възклик „Ето човека!" – днешният човек, който не може да се побере в кожата си, нито да се смири с естеството си, а всъщност като хората от всички времена иска непрекъснато да се превърне в нещо друго, в нещо повече или по-малко от човек, но винаги обречен и страдащ в пределите на самото човешко.

В класическата си форма „Afectos humanos" е опит да се изпробват експресивните възможности на тялото и внушителната емоционалност на кинетичното съпреживяване. Немският експресивен танц (Ausdruckstanz) отхвърля идеята, че движението е форма на мисълта, някаква зрима мисловност, а се обляга на дълбинната несъзнавана основа на танцовата изразителност и нейната непосредствена чувственост, като целта е да се постигне универсален кинетичен език за човешките емоции. Целта на Пи не е пряка реконструкция, въпреки точното предаване на хореографския език, а заиграването с телесно-времевото и смислово-семиотично транспониране в символен и буквален аспект. Самият Пи само допреди няколко месеца е бил трансполов индивид, жена с хормонална терапия в преход към мъжката си идентичност. По време на спектакъла Пол Пи е вече мъж. Тялото му, въпреки хормоналната промяна, е съхранило доста от езика на женската кинетика, но същевременно обладава силата и доминантността на мъжкото присъствие. Разбира се, внушението е не просто многостранно за половата идентичност и социалната щампа на половото поведение, но по някакъв начин се превръща в разказ за целостта и единството на началата ин и ян. Докато танцува Суетата, тялото на мъжа завършва с разперените пръсти на жена, които имат дълъг маникюр и трептят като паунови пера, пърхат и съблазняват. Пи нарочно е облечен в ежедневна, дори безполова дънкова риза и дънки в най-консервативно индигово. Петте състояния са въведени от словесни обяснения, които само засилват трансгресивното усещане за преобразяване и премодулиране. През цялото време Пи си рисува брада и мустаци с кафеникав руж. В последна сметка, чувствата са все едни и същи: суетата е отсъствие на признание и емоционална недоразвитост, омразата е форма на страха, желанието ни изтезава, а тревогата унищожава, докато само любовта освобождава, дава утеха и доволство. В света на чувствата нищо не се е променило, светът е сменил само маските и актьорите, а живото тяло, което сега ги обрисува, не е част от тяхната неумолима стихия - те са част от неговата неповторима съдба. Помитащата енергия на чувството обезличава или, напротив, придава уникален смисъл?! Може би това е най-дълбоката тревога в опита на Пи да разбере човешкото. Очевидно, според него, чувствата ни правят открити, съчувстващи, разбиращи, но също така остро индивидуални и неповторими; те се докосват до дълбини, невъзможни за езика и разума, но възпитими в движение и танц. Тук няма иронична дистанция към миналото, а само горчива постиронична сериозност – докато толерантността не се превърне в основа на битието, човекът не би бил свободен нито в мислите, нито в действията си. Толерантността е друго название за милостта и състраданието, за Исусовия жест на търпение към заслепеността ни. Без толерантност светът ще рециклира все едни и същи жестоки трагедии, все едни и същи травми от неразбиране и насилие над другостта, в които страстите ще унищожават човешкото в човека, още преди да можем да го разпознаем и назовем – „Ето човека!".

Петър Пламенов

(Краят в следващия брой)

[1] **Кленовски, Дмитрий. Недоказуемо, неотменимо. Избрани стихове. Превод Вл. Морзоханов. Изд. Ерго, София 2018, стр. 107**



Факсимиле от тетрадките на Владимир Трендафилов

Тези кратки текстове не са писани със съзнанието за „фрагменти". Владо не публикуваше фрагменти, а само завършени неща. Статиите му бяха детайлно аргументирани и поради това мястото, което му отделяха от редакциите, все се оказваше недостатъчно – независимо дали ставаше дума за две или двадесет страници.

Тези текстове са от записките му. Владо навсякъде си носеше бележник и химикалка. И когато му хрумнеше нещо, се усамотяваше, за да си го запише. Ръката му ритмично преминаваше от ред на ред, а лицето му изпадаше в безвремие. У дома има цял шкаф, изпълнен с такива бележници. Нямах представа какво има в тях – ние никога не сме надничали в записките си един на друг, познавахме само завършените си текстове – но отскоро всичко се промени.

Бележниците съдържат спонтанни наблюдения, размисли и понякога стихотворения. Почти няма корекции, фрагментите са излети като монолитни блокове. Не са предназначени за публикация, защото никога не са били показвани на никого. Понякога сякаш са писани с надеждата, че самото писане ще доведе до отговора на въпроса им. Съществена част от тях обаче са идеи за статии – протостатии, свити в утробата на бележника. За някои ми е лесно да позная, че са имали късмета да се родят.

Други не са били така щастливи.

Кристин Димитрова

Фрагменти

Най-скучните снимки, които съм виждал, са снимките на знаменитости. На хора, свикнали да ги снимат. Окото на обектива се е насочило към друго око, по-бързо, което мигновено е сглобило изражението, скулите и челюстта в отработена композиция, неведнъж вече поднасяна на публичен оглед. Тези хора изглеждат винаги еднакво. Найумните от тях умеят и да се променят, без да престават да изглеждат добре. Да внесеш промяната сред клишетата си е най-голямото достижение на социалната бутафория.

В есето на Фройд *The Uncanny* усещането за ужас е постулирано, че се дължи много често на неочакваните повторения. Изгубил си се някъде и докато се опитваш да излезеш от неведението си, многократно попадаш на едно и също място, което познаваш по някакъв белег. Случайна цифра, дума или човек се появяват на съвършено различни места в пространството около тебе в протежението на един-единствен ден. Образът на „двойника" в сънищата и изкуството е версия на същото.

Когато човек сам произвежда или върши повтарящи се неща, ужасът липсва. Ужасява само неконтролираното повторение.

И аз съм имал подобно изживяване. През 2001 година напуснах работата си в университета и всички свързани с нея планове, ангажименти и емоции, и се захванах със съвсем други неща. Както неведнъж съм казвал, в този момент си смених света. После го сменях още два пъти, но това не е важно в момента. Важното е, че шест-седем месеца по-късно отново посетих бърлогата си, местообиталището, където ми беше библиотеката и където се уединявах да работя. Гледах разпилените по масичката книги, подредените купчинки изписани фишове, тетрадките и тефтерите, където си бях водил бележки за разни разсъхнали се вече проекти – и ме изпълни онази тягостна вътрешна вибрация. Като че ли виждах някакви неслучили се мои въплъщения в настоящето, съставени от бивши намерения, страсти, асоциативни връзки, с които вече се разминавах, но отстояха достатъчно близо във времето, за да ми бъдат все още разпознаваеми. И обратно, виждах себе си назад във времето, в някакъв свой бивш формат, който е бил изоставен, но е продължил няколко крачки по инерция, преди да рухне, и по този начин се е закачил за отминаващия ми във времето поглед.

Ние не си даваме сметка доколко живеем всъщност във времето, а не в пространството. Пространството е наглед, който ми дава уюта на непромяната.

Всички ние имаме времево битие и пространствено съзнание. Като отворим очи след сън, виждаме пространството, като тупна с крак върху земята, усещам твърдата му рамка. Рядко на човек му идва наум, че хвърчи във времето – целенасочено, в една посока, непрекъснато, че там, в сърцевината на света му, пространство няма, и че краката му висят от вагона на времето.

Това е онтологичният усет: усетът, че светът е детайлен само на повърхността си, а дълбоко отдолу е категориален, съставен от едри, груби елементи, като живот, смърт, съдба, смисъл, цели, в които няма много подробности, само най-основни наличия.

Херман Хесе предразполага към духовни претенции, към интелектуален конформизъм, към еснафство на духа, което е по-дразнещо от всяко друго еснафство.

Колко превзето звучат идеите на Хари Халер!

Ние сме невидими, защото се изживяваме само като огледала на другите. Идват французи, виждат в нас нещо френско, радват ни се и си отиват. Англичани, немци, унгарци – все същото. Не сме хора-същности, а хора-функции: служим, за да се оглеждат в нас другите, даваме им техните образи, без да задържаме дори един вътре в себе си.

Това, което сме, не се цени само за себе си – кой пита от какво е направено огледалото? – а съобразно това, доколко достоверно се вижда в нас един или друг клиент. Като в огледало, те гледат в нас, но не ни виждат – невидими сме, няма ни, от очите на другите не можем, дори да са вперени в нас, да получим доказателства, че съществуваме.

В този мит, в който се вграждаме, има нещо себеотдайно и християнско, грижовно, майчинско, щедро. Но тъй като не е съчетан с някаква по-висока зрялост или нравственост, а напротив, с чуждопоклонско превиване на гръбнака, можем да заподозрем, че тази уж добродетел намирисва по-скоро на несъзнателен рефлекс, отколкото на зрял избор на доброто спрямо злото.

Идентифицирайки се с тази невидимост, с тази своя огледална същност (криейки се зад образа на другия в себе си), ние всъщност се съхраняваме като същност, като монолитно цяло, борим се срещу разпада. Това е плод на национална психика, която помни силни кризиси и трусове, които не може да избегне и в които дори няма шанс срещу противника си. Тъй или иначе, мимикрията ни е силно средство за самозащита – най-добре се съхраняваме, ако просто изчезнем, ако станем никой. Така през последните 1300 години сме съумели да се запазим: хем сме останали на географското си място, хем сме изчезнали като етнолице.

Конфликтът между Вазов и платформата „Мисъл" системно се тълкува в нашата литературна наука като смяна на поколенията, включително и от участниците в него. Той не е нито толкова естествен, нито чак толкова здравословен. Самата ни литература възниква едновременно с постулираната нужда от смяна на поколенията. Което е парадокс.

Картината на конфликта се прояснява доста, ако проследим движенията и взаимоотношенията в начеващото ни модерно литературно поле на трите централни фигури в него. Да, те са три, не две. Не са само Вазов и д-р Кръстев, които са преките участници в конфликта. Третата фигура участва най-вече инструментално и това е Иван Шишманов.

В предисторията на конфликта това е група, съставена от най-изтъкнатия поет на десетилетието и двама млади, жарки ентусиасти по творчеството му.

Кръстев загатва през 90-те едно общо огорчение, задето не е успял да сложи Вазов под своя зависимост. И това огорчение, макар и подложено на опити за контрол, се разразява отново всеки път, когато Вазов бележи някакъв успех, в който Кръстев няма дял.

Популярно смятат, че поезията произтича от страданието. Наложило се е като норма чисто статистически. Повечето поезия е за страдание. Дори когато е за любов – любовта като страдание.

Радостта също може да е дълбок повод, ако е мистична. Мистична е, когато е пряко логиката на ситуацията. Значи пак има някакво страдание наоколо, но то поне е в задния план на картината.

Страданието в поезията е дълбоко, когато е онтологично.

Радостта в поезията е дълбока, когато е мистична.

Няма нищо ирационално в един стандартен език: избира се комисия, която създава проект, и той се приема или отхвърля. Българският език обаче като че ли води борба за съществуване и затова му е нужен целият му корпус. Тази трескава ситуация е само до 1878, когато българският език реално се конкурира с гръцкия. Но проблемът се отстранява с образуването на българската държава. Вярно, част от нея е васална, друга част – автономна, така че застрашеност, включително и езикова, е можело да се изпитва. Главното след 1878 година е обаче апетитът към Македония. Затова езикът не бърза да се стандартизира, чака Македония да дойде и той да се окаже подготвен да я погълне мимоходом.

Но защо и до днес учените не бързат да рационализират отношението към езика (стандартния) и продължават да го възприемат в тотално историческия му план? Причината вероятно е, че науката в иначе доста късата история на България до такава степен е обслужвала политиката и нейните стратегии (интересите на държавата), че на практика още не е успяла да си създаде своя, обособена, независима концептуалистика.

След третото или четвъртото прочитане, книгата не функционира като литература, а като истина.

Около изкуството на превода у нас витае нездрава героика. Открай време. Спомням си един такъв случай от годините на късния социализъм. Ние, членовете на Кабинета на младия преводач, се бяхме събрали на семинар, който се провеждаше в някаква хижа на Витоша, забравил съм ѝ името. В една от вечерите се състоя премиера на българското издание на „Златната клонка" от Джеймс Фрейзър в превод на Цветан Петков. Книгата представи литературният критик Енчо Мутафов. В хвалебственото си слово той подчерта учудването си, че българският език е способен да предаде цялото това знание, което се съдържа в опуса на Фрейзър.

Това е изумителен рецидив. Езикът ни все още има нестабилен фундамент. Може да не се окаже достоен за поредното предизвикателство пред преводача. Това усещане за нестабилността на българския език е точно въплъщение на мотива за запълването на множащите се бели петна. Нестабилността на езика е неизбежна, когато черупката му е „външна", зададена отвън, от чужди образци.

При така създаден модус на културата, всичко се оказва превод. Преводът става равнозначен на интерпретацията. При условие, че критериите идват „отвън", всичко е превод. Преводът се оказва модус на националната култура.

Преводът осъжда културата ни на вечна вторичност. Тя винаги изпитва нужда от готов „външен" модел, за да го внесе, преведе и усвои.

Това е, защото високата литературна норма е създадена по подражание.

Защо водещите интелектуалци на България от априлското поколение, вместо да пишат радикални текстове, с които да обръщат системата, пишат едни културни конформистки текстове и превеждат популярни английски и американски романчета? Защото са хора, които са се старали да превземат системата отвътре. Но по-важното свидетелство са конформистката критика и стремежът да внесат това, което у нас като литература липсва – актуалната проза, сензационната литература, преводът на консумативни ценности.

Напоследък започват да наричат „модернизъм" всичко от Кръстев и Славейков нататък. Грешка е. Модернизмът възниква с остро усещане за потока на времето или „края" на времето (fin de *siècle*). Независимо какви проекти строи, той усеща цъкането на секундите, бързината на епохата, невъзможността да се създаде „класика" (Джойс спрямо Омир, например). Това са му характерни белези: неверието във вечността на класиката, усещането за заседналост вътре в настоящия миг. По същото време нашата литература улавя тия веяния като най-новото, най-„модерното" и започва да се кичи или да кокетира с тях, защото се стреми да гради класика, бидейки лишена от история, и е уверена, че чрез имитация на модерни образци ще успее да направи това. Тя вярва във вечността (затова и имитира). Модернизмът или не вярва в класиката, или усеща, че не може да разчита на нея в съвременността. Нашата литература е пионерска и лъха на душевно здраве.

Името на интерпретатора приватизира интерпретацията. Това име неслучайно не се слага на видно място, освен в редки случаи. Всеки превод копнее да се престори на обективен, окончателен. За тази цел името на преводача не му трябва.

Колко тежи преводът в българската литература? Под „литература" разбирам художествено-литературната продукция въобще, а не само класиката. Отговорът е *много*. От определена гледна точка, преводът е българската литература. Тя възниква през 40-те години на XIX век вследствие на идеологически импулс (дефинирането на българския етнос и институционалното му обособяване в отделна църква, нация и държава), който от своя страна се разделя на два подимпулса: *реставраторски* и *еволюционен*.

Българската литература, взета в цялостния си жанров обем, има дълга традиция, като датира от късното Средновековие. Художествената литература обаче е поново дело: възниква през Възраждането и в първите двадесетина години от съществуването си се състои само от преводи. По това време потреблението на литература е изключително ниско и художествената литература не фигурира сред преките нужди от четиво: развлечението още не е развило свое литературно въплъщение в контекста на почти пълната неграмотност в онова време, потреблението на литература преследва почти изцяло църковно-нравствени нужди.

Художествената литература има дълбоко закодиран в нея модусът на развлечението, независимо дали като самостоятелна цел или като преносител на други цели: осведомителна, нравоучителна и др. По онова време развлечението не тече из българските земи по литературни канали. Художествената литература идва изцяло „отвън", като въплъщение на онова, което се пише в ония страни, към които се стремим да гравитираме.

Трите вида литература на Възраждането са: църковно-нехудожествена, светска-нехудожествена и художествена. От тях художествената е изцяло привнесена „отвън". Тя е ново явление. Импулсът, вложен във вноса ѝ, е догонването на развитите европейски култури, модернизационен импулс. Тази литература е натоварена у нас с особено значение.

Художествената литература се внедрява у нас в един период от около половин век. От Освобождението нататък това внедряване добива организиран характер заради нуждите на образованието, а също и заради потребността да се достигне нивото на развитите европейски държави. И двете потребности са очевидно институционални, плод на държавна организация: още дълго време литературата ще е повече престижно, отколкото развлекателно четиво.

Владимир Трендафилов

За неотложната нужда от етична икономика

Пол Колиер, *Бъдещето на капитализма. Изправени пред нови тревоги* (*The future of capitalism. Facing the new anxieties*, 256 pp. Allen Lane. £20.)

Фред Л. Блок, *Капитализъм. Бъдещето на една илюзия* (*Capitalism. The future of an illusion*, 264 pp. University of California Press. Paperback. £24.)

Робърт Скиделски, *Пари и държавно управление. Предизвикателство пред мейнстрийм икономиката* (*Money and Government. A challenge to mainstream economics*, 512pp. Allen Lane. £25.)

Към момента е ясно, че в съвременния капитализъм има нещо дълбоко сбъркано. Световната финансова криза от 2008 г. показа, че по начина, по който сегашната система е изградена в момента, тя не е нито ефективна, нито стабилна. Ако досега множеството данни не са ни убедили, че за последните четиридесет години бавният икономически растеж е донесъл полза най-вече за най-богатия 1% - или за 0.1% от населението – то гласовете срещу естаблишмънта в САЩ и Великобритания със сигурност трябва да са го направили. Мейнстрийм икономистите, управителите на централните банки и политиците „центристи" от типа на Блеър и Клинтън, които ни наложиха и поддържаха този злощастен курс, уверено заявявайки, че глобализацията и либерализацията на финансовия пазар ще доведат до устойчив растеж и финансови ползи за всички, бяха сериозно дискредитирани. Като се има предвид опустошението, настъпило в резултат на погрешно водената финансова политика, особено през последното десетилетие, бе основателно да се очаква революция в икономическата професия.

Революция, подобна на кейнсианската[1], която бе следствие на Голямата депресия. Но ние сме склонни да забравим, че още през 30-те години на миналия век, когато икономиката затъва във все по-задълбочаваща се криза, много икономисти в САЩ и във Великобритания се придържат към принципа *laissez-faire*. Те казват - пазарите сами ще се коригират – няма нужда да се месим. И дори след като Джон Мейнард Кейнс блестящо обяснява какво не е наред и как действията на правителствата могат да оправят нещата, голям брой икономисти не пожелават да последват предписанията му и причината за това е далеч не само идеологическият страх от прекомерна намеса на държавата в икономиката. Така че не е изненадващо, че икономическата гилдия се забави в отговора си и реагира много колебливо на кризата от 2008 г. Така действа вътрешната дисциплина.

Пет години преди кризата икономистът Робърт Лукас - носител на Нобеловата награда за икономика за 1995 г. – бе истинско олицетворение на високия дух в икономическата професия, когато с гордост обяви, че **„макроикономиката… е успяла: тя е решила централния си проблем с превантивните мерки, насочени към предотвратяване на големи депресии и е постигнала всичките си практически цели за няколко десетилетия напред"**. Но нека да е ясно: с изказването си Лукас не е имал предвид, че проблемът е решен от Кейнс и неговите ученици, а от последователите на друг Нобелов лауреат - Милтън Фридман - и на следваната от тях така наречена „нова класическа икономика" и „реални бизнес цикли" (по същество става дума за идеята, че икономическите шокове са ефективни отговори от страна на пазарите).

Струва си да се отбележи, че докато много от тези икономисти, последователи на Фридман, изпаднаха в забележителна летаргия след кризата, то разпространяваните от тях множество вярвания и идеология, в някаква степен смятани за „виновниците" за кризата, продължават да се разпространяват и днес и се радват на добър прием.

Ето защо не можем да не приветстваме тези три добре написани книги на видни учени – **„Бъдещето на капитализма. Изправени пред нови тревоги" на Пол Колиер, „Капитализъм. Бъдещето на една илюзия" на Фред Л. Блок и „Пари и държавно управление. Предизвикателство пред мейнстрийм икономиката" на Робърт Скиделски**.

Взети заедно, те представляват достатъчно убедителна атака срещу установените ортодоксални вярвания – убедителна поне за онези, които не са опорочени от дискредитираните теории - и предлагат мерки за коригиране на някои от недостатъците им.

Идеите, разгърнати в книгите, много от които оригинални и интригуващи, поставят основите на така необходимата реформа както на икономиката ни, така и на икономическата професия.

Пол Колиер, например, в „Бъдещето на капитализма. Изправени пред нови тревоги" предлага данък не само за градските райони – тоест, данък върху наемите, които се трупат в резултат на увеличената производителност, дължаща се на икономическото обединяване на процъфтяващите ни градове – а също и данък върху високите доходи на работещите в градовете, които споделят този просперитет (вж. статията на Колиер в „Таймс литерари съплимент" от 27 януари 2017 г.).

Но тези идеи, дори взети заедно, далеч не са разбираеми или достатъчно разгърнати, за да се превърнат в алтернативна парадигма на неолибералните икономически доктрини, които са се наложили през последните десетилетия.

Сегашната ни икономическа система често е определяна за капитализъм, термин, който, както Фред Л. Блок посочва в „Капитализъм. Бъдещето на една илюзия", левицата някога е използвала пейоративно, а днес десницата защитава, сякаш това е неизменна и благородна рамка, осигуряваща чудотворен и безкраен икономически растеж, от който всеки може да се възползва, стига само правителството да не се намесва.

Но всички обуславящи това понятие предпоставки са грешни: при нито една икономика и със сигурност при нито една съвременна икономика няма частен сектор, който да функционира във вакуум.

Правителството е точно за това – да въвежда правила и регулации, да налага търговски стандарти, да подкрепя банковата система и да стабилизира пазарната икономика. Капитализмът не е строга и твърда система. Той се променя постоянно. А обещанията, направени от защитниците му, използващи най-необмислени аргументи - че дерегулацията, приватизацията и глобализацията ще донесат благоденствие на повечето граждани *във всички страни* - се оказаха дълбоко погрешни.

(Глобализацията допринесе за огромното намаляване на бедността в световен мащаб: успехите в Източна Азия, по-специално в Китай, където около 740 млн. души успяха да се спасят от бедността, не биха имали този успех без нея. Но и досега *лошо управляваната* и *несправедлива* глобализация с големите земеделски субсидии за корпоративните стопанства в развитите страни нанася тежък удар на най-бедните от бедните: селските работници в най-слабо развитите държави.)

Две други кризи съпътстват кризата в икономиката ни. Първата е кризата в демокрацията ни и тя е неделима част от икономическата. Именно от политическата ни система се определят правилата в икономиката и когато резултатите от тези правила са неприемливи - както при кризата от 2008 г. – последиците трябва да бъдат внимателно разгледани и на тях трябва да се отговори чрез радикална промяна. Промените трябва да бъдат извършени през политическата система - иначе положението ще стане още по-лошо, особено предвид третата криза, взаимосвързана с тези процеси: екологичната катастрофа. За съжаление, нито една от трите книги не се занимава с неуспехите на системата ни да се справи с екзистенциалния проблем днес: климатичните промени.

В определена степен споделям призива на Колиер да се отвърнем от идеологията и екстремизма и да се концентрираме върху прагматизма. Колиер е влиятелен, ляво ориентиран центрист, който е задвижван от морални императиви и негодува срещу ексцесиите и на крайната левица, и на крайната десница. В крайна сметка, всеки студент, занимаващ се с изучаване на революциите, знае докъде неизбежно водят радикалните идеологии.

Но прагматизмът е този, който ни „помогна" да затънем в сегашното блато - прагматизмът на Тони Блеър и Бил Клинтън, подкрепян от онова, което те наричаха „политики, основани на доказателства". В същото време инкрементализмът[2] няма да ни помогне да се измъкнем.

Когато поколението на Блеър и Клинтън и на техните родители растеше, епохата на прогресивните идеи в Америка и Новият курс доведоха до радикални промени, от които всички ние изключително много се възползвахме (макар и епитетът „радикален" да не е най-точен – тези промени далеч не са революционни).

По същия начин и във Великобритания се наблюдаваше подобно нещо с реформите, извършени от следвоенното лейбъристко правителство на Клемент Атли. Същото важи и за кейнсианската макроикономика. Всички тези политики промениха концепцията ни за ролята на държавата и ни показаха възможностите – дори необходимостите – от колективно действие. Представете си колко по-лошо би било сегашното положение, ако не бяха радикалните действия на предишните поколения.

Колиер започва книгата си с въздействащо описание на разделенията, разкъсващи толкова много развити страни. Разделенията между просперираща градове като Лондон и

> **Колиер започва книгата си с въздействащо описание на разделенията, разкъсващи толкова много развити страни. Разделенията между просперираща градове като Лондон и Ню Йорк и провинциалните градове и селските райони; както и разделенията между високо образованите елити и гражданите, незавършили и основно училище.**

Ню Йорк и провинциалните градове и селските райони; както и разделенията между високо образованите елити и гражданите, незавършили и основно училище.

Неотдавна преобладаващата икономическа теория беше принципът на „конвергенцията" (принципът на сближаването). Според него, съществуват базови икономически сили, които биха намалили разликите в доходите на различните места, тъй като капиталът се премества от богатите страни в бедните; работниците се преместват от бедните страни в богатите; а търговията води до увеличаване на заплатите за неквалифициран труд в развиващите се страни и до тяхното понижаване в развитите държави. Последното обстоятелство рядко се изтъква, защото е като предсказание, че глобализацията, сама по себе си, без значителни намеси от страна на правителството, включително и преразпределение, може да доведе до това голяма част от развитите страни да се окажат в по-лошо положение от първоначалното. Но посоката на разсъжденията е ясна и трябва да е очевидно за всеки, изкарал курс по икономика за начинаещи: трудът, особено неквалифицираният труд, в развиващите се страни и на нововъзникващите пазари процъфтява. Това означава, че тези страни ще бъдат нетни износители на стоки за напредналите държави, при които интензивно се използва работна ръка (особено стоки, в чието производство не се изисква квалифициран труд). Тъй като производството на тези стоки намалява в развитите страни, същото ще се случи и с търсенето на работна ръка (и особено на неквалифициран труд), а това ще доведе до по-ниски заплати и по-висока безработица. Както Колиер посочва, в момента откриваме доказателства не толкова за прогнозираното всеобщо изравняване (сближаване) на показателите, колкото за една по-сложна картина, където нововъзникващите пазари се доближават до напредналите страни, но същевременно ножицата между най-бедните и най-богатите граждани в отделните страни и между развитите и развиващите се страни се увеличава. Робърт Скиделски, чиято книга **„Пари и държавно управление. Предизвикателство пред мейнстрийм икономиката**" е насочена в по-голяма степен към икономистите в сравнение с другите две разглеждани книги, се фокусира върху макроикономическите неуспехи - неспособността на икономиката да избегне епизодичните спадове и породената от тях висока безработица.

Кризата от 2008 г. ясно показа, че икономистът Робърт Лукас е бил в заблуждение. Флуктуациите, които са част от капитализма още от самото му начало, се наблюдават и днес. И докато десните икономисти като Фридман, например, от доста време обвиняват за тях правителството и те повториха упреците си към САЩ след 2008 г., съществуват огромни доказателства, че злодеянията на частния финансов сектор са виновни за световната рецесия.

Разбира се, действията и бездействията на американското правителство оформиха последиците от провалите на частния сектор: отказът на Вашингтон да спаси „Лемън Брадърс" предизвика финансовата криза, но последвалата решителна правителствена намеса предотврати възможността тази криза да се превърне във втора Голяма депресия. Такива като мен, които критикуват спасителния план, правят това заради *начина*, по който той е направен, а не заради самия факт, че такива мерки са взети. Ние можехме да спасим банките и техните вложители, без да спасяваме банкерите и техните акционери и държатели на облигации.

Скиделски привежда убедителен аргумент, че кризата щеше да бъде по-добре овладяна, ако консерваторите в Обединеното кралство и републиканците в САЩ не бяха затегнали фискалната политика.

Най-подходящият момент за сериозни публични инвестиции бе разгарът на кризата с наблюдаваните тогава отрицателни реални лихвени проценти (лихвени проценти, коригирани спрямо инфлацията). В първите седмици на управлението си като президент, през февруари 2009 г. Барак Обама подписа одобрената от Конгреса стимулираща мярка в размер на 787 милиарда долара, която включваше значителни разходи за инфраструктура. След това последваха няколко „по-малки" мерки, но предвид мащаба, обхвата и вероятната продължителност на кризата, за тях бе малко вероятно да успеят бързо да върнат икономиката в състояние на пълна заетост. (По онова време направих подобно предположение, а последвалите събития потвърдиха тезата ми.)

По време на управлението на лейбъристите Обединеното кралство предприема по-скромни експанзивни мерки, които след това са отменени от коалиционното правителство на Дейвид Камерън през 2010 г. Дори действителната „строгост" на тези мерки да не е толкова сурова, колкото се твърди, тяхното предприемане е абсолютно погрешен ход, в резултат на който Великобритания търпи щети и ще трябва да мине доста време, за да излезе от рецесията и след това да започне да регистрира бавен годишен растеж.

Идеята за „експанзионистично свиване" се оказва химера, нещо, което икономисти като Скиделски прогнозират, че ще се случи. По онова време се говори за двоен дивидент - по-високи доходи днес и в бъдеще. Дори републиканците в САЩ са съгласни, че инвестициите са крайно необходими. Твърди се, че не се притесняват заради получения дефицит, който им връзва ръцете; и все пак не дефицитът, а идеологията насочва съпротивата им срещу фискалната политика: те искат да попречат на държавата да започне да има все по-важна роля.

Въпреки прехваленото обещание на Доналд Тръмп да инвестира в инфраструктура, не може да се каже, че той самият го е приел сериозно, камо ли колегите му републиканци. И най-новото предложение на Тръмп от февруари т.г. (все още нереализирано и с почти нулеви перспективи за осъществяване), а именно - идеята за финансова инжекция в размер на 200 милиарда щатски долара, е всъщност много по-малко от обещаните трилиони долари, за които Тръмп говори по време на кампанията си.

Вместо това, по време на първата година от президентския му мандат републиканците увеличиха възможностите да намалят данъците за милиардерите и корпорациите – нещо, което те направиха с голяма готовност, независимо от факта, че то увеличи страшно много дефицита. До 2022 г., например, по данни на Комисията за бюджета в Конгреса се очаква САЩ да имат дефицит в размер на 1.1 трилиона долара, което възлиза на близо 5% от БВП.

И докато по официални данни се предвижда общото увеличение на дефицита през следващите десет години да е с около 1.5 трилиона долара, трябва да признаем, че тези прогнози се базират на розови сценарии, очакващи икономически растеж, който реално е все по-малко вероятен. Ако икономическият растеж се окаже не толкова голям, колкото твърдят, дефицитът и дългът ще се увеличат.

И в трите книги се изтъква ролята на битката на идеи, като се обяснява как от времето на Рейгън и Тачър погрешните теории печелят влияние и се налагат. Блок, например, детайлно описва ролята на няколко погрешни схващания за икономиката и икономическата ни система, като например тази на пазарния фундаментализъм (нещо, за което и аз пиша в книгата си „Глобализацията и нейните недоволства", (2002), подчертавайки, че има едва ли не религиозна вяра, която пазарите сами проповядват и според която те са ефективни, стабилни и, в известен смисъл, справедливи).

Блок съвсем правилно обръща внимание, че без правителствени ограничения, богатите и мощни компании ще оформят капитализма по техен си начин, който да им осигури предимства, подривайки конкуренцията и експлоатирайки другите; и, в крайна сметка, подкопавайки самата капиталистическа система. Още **Адам Смит** го признава, но последователите му в най-ново време изглежда често го забравят.

Тук се присъединява Скиделски с неговия макроикономически анализ: не може да се приеме предварително за вярно, твърди Скиделски, че пазарните икономики осигуряват точния баланс – тоест, достатъчно агрегатно търсене, което да осигури пълна заетост без инфлация, нещо от типа на така наречената „Икономика на Златокоската"[3] – икономиката не е с прекалено нисък растеж, но и не с прекалено висок.

В началото на XIX век Жан-Батист Сей[4] заявява, че пазарите постигат тази икономика на „Златокоската"; но историята показва, че той греши. Кейнс, който се занимава с трудовете на по-ранни автори, включително на Джон Стюарт Мил, доказва, че точно Сей се заблуждава.

Скиделски също дава своя принос в опровергаването на твърдението на Сей, като в текста си много ясно казва: индивиди – особено когато се чувстват несигурни за бъдещето си – могат да решат да преобразуват покупателната си способност, която придобиват благодарение на производството на стоки, във вид на съхранени парични средства или дори във вид на всякаква стока, което не е резултат на производствен процес, например земя. В този случай агрегатното търсене на *произведени стоки* ще бъде по-малко от осигуряването с блага.

Съвременните макроикономисти „решават" проблема, като го подхващат отдалеч: според стандартните модели се предполага, че икономиката е в равновесие, когато търсенето на работна ръка и стоки по някакъв начин се равнява на онова, което се предоставя. Фактът, че постигаме това красиво равновесие, е като вярата в самата ефективност на пазара, което е въпрос на дълбоко религиозно убеждение, а пътят, по който поемаме, за да стигнем до него, е въпрос на мистично откровение.

И ако при тази всеобхватна теория възникне проблем – ако, например, има безработица, то тогава отговорът е прост: обвинявайте жертвата, т.е. работниците, че искат твърде високи заплати, или мигрантите – че наводняват пазара на труда.

Тази теория би била работеща, ако начинът, по който се е определял размерът на заплатите, е бил достатъчно гъвкав, и ако границите са били достатъчно укрепени и невъзможни за преминаване. При тези положения икономиката винаги би се радвала на пълна заетост и ако останалите неща вземат, че се прецакат и провалят, то виновен е не кой да е, а правителството, че е объркало нещата.

Както пише Блок в книгата си, съществува илюзията, че демокрацията заплашва икономиката; и тя ще доведе до това правителствата да изпуснат ситуацията от контрол. **Фридман се опитва да обвини погрешните политики на централните банки за Голямата депресия**: тъкмо свиването на паричното предлагане от страна на банките, твърди той, провали икономиката. Днес неговият анализ се смята за дълбоко погрешен. И това, което се случи след фалита на „Лемън Брадърс", може да бъде най-убедителното доказателство. Никой не може и да си представи до каква степен централните банки по света увеличиха паричното предлагане през 2008 г. и 2009 г. и все пак светът преживя дълбока рецесия.

Днес за настъпилата рецесия през 2008 г., в резултат на високо рисковите ипотечни кредити, десницата се опитва да обвини правителството, насърчавало хората да си купуват жилища. Но отново аргументите ѝ могат да бъдат опровергани: никой *не е принуждавал* банките да дават лоши кредити, да отпускат заеми в размер, надхвърлящ възможностите на купувача да изплати жилището си. Всъщност, дори и правителството да насърчава идеята да имаш собствен дом, то го прави, поощрявайки и благоразумието.

Назначената от Конгреса Комисия за разследване причините за финансовата криза стигна до заключението, че тези програми за собствени жилища далеч не са „виновниците", предизвикали финансовата криза – в основата на проблема са злодеянията на частния финансов сектор.

Показвайки, че намесата на правителството може да предотврати и най-големите ексцесии при висок процент безработица, Кейнс вероятно успява да спаси капитализма и това допускане би трябвало да важи и днес.

Деформираният капитализъм, при който доходите растат само за тези на върха, докато за останалите заплатите си остават все същите, а качеството на живот за повечето граждани се влошава, е състояние, което все повече се задълбочава от 2008 г. насам, но далеч не говори за политическа или за социална устойчивост.

Ако капитализмът трябва да бъде спасен, то правителствата трябва да покажат, че той може да бъде реформиран и че може да осигури просперитет за всички или поне за повечето граждани. В дневния ред на подобна „реформа" има много елементи.

Колиер с основание критикува съвременните корпорации за тяхното едностранчиво фокусиране върху стойността на акциите, което твърде често означава просто да се пълнят джобовете на главните изпълнителни директори.

Блок е прав да критикува доктрината „алчността е добра" – идея, която всъщност се е предавала от едни интелектуалци на други поколения наред. До нея се стига чрез „разтягане" теорията на Адам Смит за „невидимата ръка", според която стремежът на индивидите и фирмите да удовлетворят собствените си интереси води до благосъстоянието на обществото, като това се случва под въздействието на някаква „невидима ръка". (Както вече отбелязахме, Смит си дава сметка за ограниченията на нерегулираните пазари, като обръща внимание на тенденцията фирмите да заговорничат помежду си с цел, например, да повишат цените.)

Оттук следва, че каквото и да се случи, корпорациите просто трябва да максимализират пазарната стойност на акциите си. За икономисти като Фридман, например, е грешно, почти неморално фирмите да са се ангажирали с корпоративна отговорност и да не успяват да намалят заплатите. Тази идея играе ключова роля при пренаписването на нормите и преструктурирането на правната рамка, оформяща капитализма. Тя отново е част от политическия дневен ред със силни последици за икономическия растеж и разпределението на благата. По време на кризата фирмите се фокусират върху това какво биха могли да направят, за да увеличат стойността на акциите си *днес*, без особено много да мислят за бъдещето.

Това води до така нареченото „творческо счетоводство" – то подвежда инвеститорите с цел да повярват, че перспективите на фирмата са по-добри, отколкото в действителност са, заради което те с готовност намаляват инвестициите си в заводи, оборудване и хора. Фокусирането върху краткосрочната възвръщаемост - благодарение на идеите на Фридман - води до по-бавен растеж. Една компания не може да има дългосрочен растеж, ако мисли само в краткосрочна перспектива.

Анализът на Фридман почива на повърхностни аргументи, които в момента, в който започва да ги излага пред широка публика, се оказва, че вече са дискредитирани от конкурентни икономически теории.

Например, **доктрината „алчността е добра"** е оборена от изследванията (направени през втората половина на миналия век от икономистите Кенет Ароу, Жерар Дебрьо, Брус К. Грийнуолд и мен), които показват, че условията, при които теорията на Смит за „невидимата ръка" реално работи, са толкова ограничаващи, че обезсмислят значението ѝ от практическа гледна точка. Казано накратко, тези изследвания доказват, че когато информацията и пазарите са непълни, нещо, което винаги се наблюдава, пазарите, като цяло, не са ефективни. И ако на някого му трябват емпирични доказателства, че необузданата алчност е лоша за икономиката, достатъчно е само да види какво правят банкерите в навечерието на рецесията от 2008 г.: тъкмо тяхната лакомия е причина глобалната икономика да се окаже на ръба на фалита. Но този факт за пореден път остава незабелязан от страна на намиращите се в десния спектър създатели на политики, законотворци и поддържащи бизнеса политици: техните икономически аргументи са просто фасада, инструмент, благодарение на който по-малко регулираните пазари им предоставят повече възможности за печалба и по-големи шансове да експлоатират другите и да се възползват максимално от тях.

И трите книги – „Бъдещето на капитализма. Изправени пред нови тревоги" на Пол Колиер, „Капитализмът. Бъдещето на една илюзия" на Фред Л. Блок и „Пари и държавно управление. Предизвикателство пред мейнстрийм икономиката" на Робърт Скиделски – имат едно голямо достойнство и то е, че излизат от тесните граници на икономиката. Този подход е естествен за Блок, който идва от факултет по социология и чиито възгледи са вдъхновени от трудовете на виенския мислител Карл Полани. Това не е изненада и за Колиер, изтъкнат икономист с изследвания в сферата на икономика на развитието, с особен интерес към конфликтите и помирението след тяхното разрешаване.

Колиер признава, че икономическият колапс е причина и следствие на социален срив; но той прекалено лесно обвинява патернализма, утилитаристите и глобалистите за болестите на обществото. За тях има по-дълбоки причини – например, разпадането на гражданската ангажираност и всепроникващото чувство за изолация.

Има много структурни обяснения, които намирам за по-правдоподобни от тези, върху които Колиер се фокусира, включително влиянието на много от новите технологии - крайните прояви на индивидуализъм, силно изявени при управлението на Рейгън и Тачър и подчертани от доминиращите направления в неолиберализма, както и сривът в общественото доверие, предизвикан от събития като войните в Ирак и във Виетнам, както и от скандала „Уотъргейт".

Колиер смята, че катастрофалната липса на морал - доказана от доктрината „алчността е добра" - лежи в основата на съвременния капитализъм. Той призовава да се създадат етично семейство, етична фирма и етична глобализация. Това е правилният подход, но докато спорим дали той коректно е формулирал понятията и дали достатъчно философски ги е обосновал, основният въпрос е: как можем да постигнем това етично общество?

Колиер не дава убедителен отговор на този въпрос, нито пък се задълбочава достатъчно, за да разкрие етичните проблеми в капиталистическите икономики и общества на XXI век.

В края на краищата, какво можем да кажем за етиката на едно общество, което изглежда готово да рискува здравето и благосъстоянието на бъдещите поколения заради днешното си желание да консумира все повече и повече стоки и услуги, водещи до отделянето на въглеродни емисии?

„Жълтите жилетки" в Париж, които протестират срещу прогресивния зелен данък, имащ за цел да гарантира бъдещето на планетата, с основание се притесняват дали заплатите ще им стигнат „да вържат" месеца. Това показва, че истински етичният капитализъм трябва едновременно да отговори и на проблемите на структурното неравенство, и на предизвикателствата пред опазването на околната среда.

Но времето не е на наша страна. Прагматизмът и центризмът, прегърнати от Колиер, няма да свършат работа, ако искаме разумно да отговорим на рисковете, пред които сме изправени. Зеленият нов курс, предложен от група млади демократи в САЩ, е по-близо до целта: да се мобилизират ресурси, но в нужния за изпълнението на задачата размер; и това да се извърши по начин, преструктуриращ икономиката, така че „жълтите жилетки" по света да не живеят в досегашните условия на несигурност.

Вярвам, че тези млади демократи са на прав път. Всъщност, ще има огромно увеличение на националния доход, ако премахнем дискриминацията и безработицата; ако реформираме нашите пазари на труда, давайки възможност на повече жени и възрастни работници да кандидатстват за работа при равни условия; ако намалим изкривяванията, дължащи се на мощни фирми, лидери на пазара. Това увеличаване на доходите ще допринесе много да се осигурят необходимите ресурси за Зеления нов курс.

Без съмнение е необходимо да се извършат и други неща: да се преразпределят ресурсите - включително чрез намаляване на прекомерната и демонстративна консумация на блага от страна на богатите. Това може да стане, като се въведе по-прогресивно данъчно облагане и се намалят военните разходи (в дългосрочен план тъкмо *глобалната* сигурност ще бъде реалната заплаха пред сигурността). Такъв дневен ред ще доведе не само до по-голям икономически растеж, но и до по-справедлив и устойчив просперитет.

> **И ако при тази всеобхватна теория възникне проблем – ако, например, има безработица, то тогава отговорът е прост: обвинявайте жертвата, т.е. работниците, че искат твърде високи заплати, или мигрантите – че наводняват пазара на труда.**

Колиер има основание да се притеснява от екстремизма, от предпочитането на местните за сметка на имигрантите, от грозните политики, олицетворявани от Тръмп – все неща, които Колиер нарича с общото название „изключващ национализъм". Но той дава грешна диагноза каква е основната причина за него. Колиер завършва книгата си със следния аргумент: „Като избягват споделената принадлежност и така наречения „доброкачествен патриотизъм", либералите се отказват от единствената сила, способна да обедини нашите общества. Някак неволно и напълно необмислено те я предадоха в ръцете на шарлатаните - екстремисти, които с удоволствие я употребяват за собствените си зли цели".

Тази позиция изглежда несправедлива. Това не са либералите, които аз познавам, които са се борили да обогатят колективния живот на нациите ни. Човек може да бъде едновременно и гражданин на света, и гражданин на страната си, и гражданин на родния си град. Икономистите - и особено либералите - отдавна са осъзнали важността на социалния капитал и доверието – лепилото, което не само държи обществото заедно, но прави икономиката да работи.

Не е неизбежно във Великобритания и САЩ смесената ни пазарна икономика да продължи да функционира в сегашния си вид. Но можем и да погледнем към по-умерения капитализъм в Скандинавия или на някое друго място: сегашното правителство в Нова Зеландия, например, е добър пример, който си струва да бъде последван. Дори бюджетът ѝ е съставен от гледна точка на националното „благосъстояние". Може би САЩ и Обединеното кралство са поели по грешен път, създавайки една крайна версия на капитализма, често в името на привидно „центристки" и прагматични неолиберални доктрини.

Едва ли може да има съмнение, че можем да създадем по-етичен капитализъм, предназначен да формира по-безкористно общество. В резултат на това ще имаме общество, състоящо се от по-малко на брой егоистични индивиди. Но това няма да се случи просто така, от само себе си. Няма да настъпи и след серии от лекции, изнасяни пред корпорациите и призоваващи ги към социална отговорност. Корпорациите са експерти в разпространяването на заблуждаваща информация колко техните продукти и услуги са безвредни за околната среда, както и в лъжливите твърдения колко отговорно работят в името на околната среда. За тях това е просто добър бизнес. „Епъл" и „Старбъкс" са известни с посланията си за корпоративна отговорност и в някои сфери те наистина действат отговорно.

Но истината е следната: макар и Колиер да подчертава важността на взаимните задължения, „Епъл", „Старбъкс", както и много други мултинационални компании, са готови да ги прегърнат в частта им, отнасяща се до конкретната полза за тях, но не и по отношение на онова, което те трябва да дадат от себе си. Първият елемент на социалната отговорност е плащането на данъците. И тези компании, както и други като тях, прилагат същата изобретателност, с която произвеждат по-добри продукти, в това да избегнат данъчното облагане. Ето защо създаването на новата система е възможно единствено по пътя на политиката, а това, от своя страна, е причината бъдещето на капитализма, на нашите демокрации и на света като цяло да са неразривно свързани.

Ние видяхме какво причини деформираният капитализъм на демокрациите в САЩ и на други места по света и как произтичащите от това електорални извращения изкривяват икономиките ни. Тъжната действителност е, че ситуацията може да стане по-лоша. Президентът на Бразилия Жаир Болсонаро е само последният пример за авторитарен лидер на световната сцена.

Ако искаме да постигнем етичен капитализъм, се нуждаем от етична политика, зачитаща основните принципи на демократичните ценности. И отново ще повторя - това едва ли ще се случи от само себе си. Можем ясно да видим това в САЩ, където десницата е участвала в последователни политики, имащи за цел лишаване от право на глас и лишаване от права. Това са, например, следните случаи - ограничаване правото на вот на граждани, които се противопоставят на идеите на десницата; ограничаване възможностите на опонентите да „преведат" подадените за тях гласове в политическа власт (проблемът „джеримандъринг"[5]); и ограничаване на възможните политики, които могат да се извършат, след като опонентите вземат властта (казус, много точно описан от Нанси Маклийн в едноименната ѝ книга с метафората „да окове демокрацията във вериги"[6]). Това е особено лесно в САЩ, където силно политизираните съдии от Върховния съд, изповядващи десни позиции, „четат" по нов начин Конституцията – в нея те виждат нови права за богатите и по-малко права за обикновените граждани: например, правото на богатите корпорации да правят неограничени по размер финансирания на политическите кампании, като същевременно се ограничават правата на работниците да се самоорганизират и се свиват възможностите на отделните граждани да съдят корпорациите, които са ги ощетили.

Но дори и демократите по някакъв начин да успеят да преодолеят електоралните препятствия, произтичащи от „джеримандъринг", то и американският Сенат (в който населението от малките щати е свръхпредставено), и Избирателната колегия (която даде възможност и на двамата републикански президенти, избрани през XXI век, да встъпят в длъжност с малцинство от гласовете), ще могат да променят тези и други политики само чрез нови решения на Върховния съд.

И в трите книги някак естествено се отдава ключово значение на силата на идеите. Но интересите също не са за пренебрегване. Говорим ли за икономика, имаме предвид икономически растеж, но, освен всичко друго, икономиката е свързана и с битки за преразпределение на блага. И както се вижда от опустошителните последици на намаляването на данъците, извършено от Тръмп, и от закона, с който той гарантира на определени държавни служители, излезли в принудителен отпуск, изплащане на заплатите със задна дата, преразпределението се оказа по-важно от идеите или растежа. При малко държава няма друг избор, освен да се обслужва преразпределението.

Гражданите, притежаващи икономическа власт, не желаят държава, която да им пречи да упражняват властта си. Бизнес, който експлоатира други бизнеси, не иска правителство, пречещо му да участва в престъпни схеми или да преразпределя печалбите си от незаконна дейност. Нефтените, химическите и въглищните компании не желаят държава, която е достатъчно силна, за да ги спре да не унищожат планетата ни.

И десницата също, в опитите си да ограничи правомощията на държавата, ликвидира капацитета на нацията да направи необходимото, за да просперират всичките ѝ граждани. Огромният ръст в стандарта ни на живот през последните 250 години се основава на научния прогрес, в чиято основа са фундаменталните изследвания - обществено благо, което трябва да се предоставя на всички граждани чрез университетите и другите публично финансирани изследователски институции.

Освен това, нашият просперитет се дължи на социалната организация, на правовата ни държава, на демокрацията и на системите на контрол и противодействие – всички те типични функции от обществен интерес. А онези, които са задушавани от егоизма си, дори и да се намират на върха, могат да навредят сами на себе си: те биха били по-добре с по-малък дял, но от по-голям пай, защото и те, както всички останали, биха спечелили от икономика и общество, които са по-стабилни и по-устойчиви. А да не говорим какво биха спечелили от една обитаема планета...

Сега е моментът да намерим път между инкрементализма, от една страна, и насилствената революция, от друга. Радикална промяна в икономическите и властови отношения е напълно възможна. Не на последно място, ако не вземем спешни мерки за извършването ѝ, рискуваме съществуването си. Това е единственото нещо, което ще спаси капитализма както от него самия, така и от капиталистите, които още малко и напълно несъзнателно ще го взривят. А заедно с него ще унищожат и Земята.

Джоузеф Стиглиц

Таймс литерари съплимент, 04.06.2019

Превод от английски **Григор Григоров**

1 През 1936 г. излиза „Обща теория на заетостта, лихвата и парите" на Джон Кейнс, с която той извършва революция в теорията, тъй като предлагането на нов предмет и метод на изследване се различават от тогавашните. Според Кейнс централен теоретико-практически проблем в икономическия живот е ефективното търсене и съставящите го компоненти: потребление и направления; той смята, че макроикономическият метод на изследване и анализ, както и системният подход са най-подходящите; безработицата е последица от общите условия на възпроизводството, които, от своя страна, говорят за недостатъчно ефективно търсене; и че разширяването на държавните функции като регулатор на ефективното търсене е нещо наложително и неизбежно.

2 Инкрементализмът – теория за провеждането на публични политики, при която се следват два принципа: 1. Пълен отказ от търсене на допълнителна информация, тъй като се приема, че тя е скъпа и неточна, а наличната е достатъчна; 2. Взимане на решения „на парче" – всеки проблем се решава сам за себе си, тъй като доминиращата несигурност не дава възможност за постигане на далечни цели.

3 Названието е вдъхновено от английската народна приказка за Златокоска и трите мечки, в чийто дом момиченцето влиза, докато не са излезли навън. Златокоска започва да яде от кашите им, сипани в три различни по големина купи. Но на голямата мечка кашата е прекалено гореща, на средната – прекалено студена, а на най-малката – тъкмо по вкуса на Златокоска. Ето защо това наименование се смята за подходящо за този тип икономика, при която икономическият растеж не е нито прекалено висок, нито прекалено нисък и икономиката може да се приеме за здравословна.

4 Жан-Батист Сей (1767 - 1832) е френски икономист и бизнесмен. Той изповядва класически либерални възгледи и е привърженик на конкуренцията, свободната търговия и премахването на ограниченията пред бизнеса и предприемачеството.

5 Този проблем се изразява в това, че политическата сила, която очертава избирателните райони, може да ограничи възможностите на опонента, извършвайки манипулации с бройката на избирателите или със самите граници на избирателните райони.

6 За повече подробности може да се види статията на Нанси Маклийн в „Таймс литерари съплимент" от 6 юли 2018 г.


Андрей Макаревич днес


Ранните *Машина времени*

Хора, това е за вас, за всички ви!

На 29 юни групата „Машина времени" отпразнува 50-годишния си юбилей с голям концерт на стадион „Откриване Арена". Той е отправната точка на двугодишно турне на групата в Русия и чужбина.

Разговор с Андрей Макаревич

- Колко са песните на „Машина времени"?

- Не съм ги броил. Някъде между 500 и 600.

- Какви бяха източниците на влияние, когато започвахте да пишете песни? Мога да предположа, че са Боб Дилън и „Бийтълс", а така също Галич и Висоцки.

- Дилън и „Бийтълс", разбира се. Джагър, дори Пит Сийгър. А, от друга страна – преди всичко Окуджава. Макар това да беше подсъзнателно. Висоцки – в по-малка степен. Много ми харесваше, но ми се струваше, че се занимаваме с напълно различни неща. Когато бях млад, мислех, че ние сме рокендрол, а той е бард. Чак през 1980 г. осъзнах, че изобщо не сме различни.

- Интересно е, че при цялата ви любов към Дилън, вие избягвахте прякото копиране и превод на песните му. От което не се спасиха Борис Гребенщиков и Майк Науменко.

- В Питер имаше такава традиция – те сериозно изучаваха текстовете. Не само на Дилън, а и на Донован, Ленън и Боуи, после на Talking Heads. А аз помня, че страшно се измъчвах в девети клас, когато от ужасните грамофонни плочи записвах песните на „Бийтълс". Те бяха толкова надрани, че беше невъзможно да разбереш думите. Пишех някакви английски фонеми и чак след няколко години, когато ги чух в добро качество, бях поразен колко неща съм изпуснал. Думите бяха съвсем прости. Разбирах за какво пее Дилън, но нямах такава потребност, каквато имаше Майк, да се закопава в текстовете, да ги записва в тетрадка с дребен почерк. Стигаше ми да разбирам за мен самия.

- Скоро излезе юбилейният албум „50" - най-доброто за 50 години. В него има 61 парчета, които се слушат за четири часа.

- Това беше продиктувано от вместимостта на ванила, на който този албум ще излезе. Там си има предел и след това качеството силно куца. За този албум на Кутиков трябва да му се издигне още един малък паметник, тъй като той дълго изравняваше звука на записите, правени в най-различно време и в напълно различни условия. С парчетата, записвани отдавна, работата беше адска.

- Албумът започва с песента „Марионетки". Защо тъкмо с нея?

- Тя е един от най-старите ни хитове – от 1975 г. Не знам защо се получи така. Сашка (*Кутиков – бел. ред.*) състави страните на плочите и ми ги изпрати. Май един път се намесих – замених една песен и той веднага се съгласи с мен. Всичко останало се получи много хармонично.

- Песента „Марионетки" не остарява – текстът ѝ и през 2019 година звучи остро.

- Работата е там, че хората не се променят. Изобщо устройството на света се променя значително по-малко, отколкото ни се иска. По съветско време говореха, че „Марионетки" е за комсомола или за ЦК на КПСС. Глупаво е да се провижда в тази песен злободневен подтекст. Хора, това е за вас, за всички ви! За всеки лично. И нищо не се променило за изминалите 50 години.

- Вярно ли е, че „Марионетки" е била една от най-„забраняваните" песни на „Машина времени"? И в онази епоха, когато е трябвало да се цензурират текстовете на изпълняваните песни, нея постоянно са я изключвали от програмата?

- Не сме я записвали често. Но я изпълнявахме. На сцената не обявявахме заглавията на песните. А какво всъщност звучи? Народна песен – „Ой да ты, калинушка".

- Песента, с която мнозина са открили за себе си „Машина времени", е „Солнечный остров" – тя звучи и във филма на Георгий Данелия „Афоня" (1975).

- Всички търсят в това някакъв подтекст – че неслучайно Данелия е избрал „Машина времени" и точно тази песен. Това е пълна глупост! Когато Данелия започнал да има проблеми с групата „Аракс", която се снимаше във филма, попитал сина си коя друга група в Москва е популярна. „Машина времени". „Намери ми ги". Намери ни. Дойде при нас администратор, пита: искате ли да се снимате в епизод при Георгий Николаевич? Естествено, че искаме. През нощта отидохме в някакъв дом на културата. Данелия много се вълнуваше, че трябва да събира масовка. Обясниха му, че не трябва да се събира масовка, а по-скоро да се постараят „Машина времени" да не събере страшно много народ. Той не повярва и ужасно се изненада, когато всичко се оказа точно така. Помоли ни да изпълним бавна песен. Аз казах, че имаме „Солнечный остров". Чудесно, давайте. И това е всичко.

- След като са ви снимали във филма, защо не се показва „Машина времени", а звучи само песента? Лицата ви ги няма.

- Сега ги няма, но преди ги имаше. Тъй като това беше единственото място, където можеше да се види как изглежда „Машина времени", всеки киномеханик изрязвал по кадър от лентата – за себе си или да подари на девойка. Това беше цветен позитив. Епизодът с нашето участие изчезна от всички копия на филма. Защото той беше дълъг не повече от секунда.

- Затова пък е запазен забележителен филм от онова време, където може да ви види човек – „Шест писма за бита".

- Това беше през 1977. Курсова работа на Льоша Ханютин. Много симпатичен човек. Нави ни да се снимаме. Тази лента е запазена по чудо, тъй като него едва не го изхвърлиха от ВГИК заради филма. Отнеха му лентата и я скриха на рафта, но в дома му незнайно как са се запазили копия от филма. И сега имаме ценен документ за епохата.

- Голямата слава на групата се случва през 1979 г., когато в „Машина времени" идва Александър Кутиков и вие отивате в Концертна дирекция.

- Вероятно е така. Славата ни беше нелегална, защото в официалните източници никъде не се отбелязваше, но по реакциите на зрителите в дворците на спорта всичко беше ясно.

- Все пак са ви пускали в дворците на спорта.

- Да. Но с това и всичко се изчерпваше.

- Говори се, че популярността на „Машина времени" и песента „Поворот" се допринесли много за Олимпиадата в Москва и работещата по това време радиостанция Radio Moscow World Service, където е излъчвана често.

- Тази песен съвсем не беше главната в техния ефир. Те пускаха не само „Поворот", а и други парчета на „Машина времени": „Будет день", „Как хорошо иметь свой дом" и „Солнечный остров". Пускаха и първия албум на „Воскресение", и песни на Коста Николски, и на Пугачова. Изобщо пускаха това, което бе нормално.

- Защо на тази вълна е било възможно да се слушат песни на „Машина времени", а на други - не?

- Смяташе се, че те излъчват за чужбина. Във връзка с това не ги проверяваха много за музикалното съдържание. Но на никого не му хрумваше, че тази радиостанция се ловеше и на средни вълни. Звучеше при всички таксиметрови шофьори от сутрин до късна нощ. Мнозина мислеха, че „Гласът на Америка" излъчва „Машина времени". А това си беше наше родно радио. И така продължаваше, докато Лапин (*Сергей Георгиевич Лапин е председател на Държавния комитет за радио и телевизия от 1970 до 1985 г. – бел. ред.*) не го спря с голям скандал.

- Когато написахте „Поворот", имахте ли предчувствието, че ще стане хит?

- Не. Написахме я и толкова. Никога не знаеш какво ще излезе.

- Как пишете песните заедно с Александър Кутиков?

- Заедно – крайно рядко. Най-често той ми носи мелодия, която записва сега на телефона, а преди – на касетофон. След това се опитвам да разбера за какво е тази мелодия. Това е най-тежкият и неприятен процес. Докато не разбереш за какво е мелодията, нищо не става. Затова пък, ако си разбрал – нататък всичко е въпрос на техника.

- И с песента „Поворот" ли беше така?

- Разбира се. Мелодията преживя сума ти музикални трансформации. Кутиков я бе измислил като бавен-бавен валс в три четвърти. Розови сополи. Докато не стана такава, каквато е – и в нея нещо чух.

- Имате ли история като Пол Маккартни, когато е съчинил на присънил му се мотив от „Yesterday" текста за бърканите яйца?

- Сашка понякога носи някакви заготовки. Но те по-скоро пречат. Във всяка дума има смисъл. Той те отклонява от това, над което искаш да се съсредоточиш. Понякога пиша и разбирам, че стихът е готин, но трябва да се добави сричка, а това значи, че и към мелодията трябва да се добави една нота. Казвам му: „Саня, да го направим". „Не, не! Всичко разваляш. Не бива да правим това." В такива моменти той е напълно неотстъпчив. И аз склaням, за да се подреди всичко.

- Има ли сред песните от 80-те години на XX век такава, която, простете за каламбура, ви пренася в онази епоха като машина на времето?

- За Бога, не се пренасям в никаква епоха. И изобщо не страдам от носталгии. И не слушам старите ни записи. Има ги някъде, слава Богу.

- А когато пеете „Костер" на сцената, какво мислите в този момент?

- Добър въпрос. Ако ще пееш, а ще мислиш за друго, рискуваш да пропуснеш куплета, защото мисълта ти ще те отнесе. Значи, изобщо не бива да се мисли в този момент. Главата изключва. А виж, в тази песен усещането трябва да се поддържа.

- Какво усещане?

- Това, което асоциирам с тази песен. Невербално е.

- През 2000 г. излезе албумът ви „Time Machine", който сте записали в студиото Abbey Road. Измислихте ли нещо сред бийтълските стени?

- Нямаше време. Работихме по 12 часа на ден, защото трябваше да приключим за 10 дни. Много се подготвяхме за този запис в Москва – измисляхме песни заедно с Кутиков, Маргулис, с Вовка Матецки. Тъкмо той предложи идеята да седим всички заедно в една стая и да измисляме. Обикновено всеки носи готови теми. По време на тази работа песента „Пой" се промени до неузнаваемост.

- За „Машина времени" този албум е необичаен и с това, че по време на записа с вас за първи път работят двама продуценти: Владимир Матецки и Хамиш Стюарт.

- И двамата бяха необичайно деликатни. Хамиш е човек с богат опит с бийтълската работа. Ние много обичаме тази музика и се надявам, че нейният дух присъства в албума ни. Освен това, Хамиш много деликатно предлагаше разни неща. Нямаше никакъв продуцентски диктат.

- Има ли в този албум реверанс към „Бийтълс" (освен факта, че е записан в Abbey Road)?

- Аз съм противник на тези неща, но имаше замисъл Маккартни да участва по някакъв начин в записа на албума. Макар и отстрани. Защото те с Хамиш заедно са написали една песен. Никъде не е била записвана. Хамиш предложи да я изсвири с „Машина времени" и да повикаме Пол – да вземе две ноти или да изпее припева. И всичко вървеше добре, но в деня, когато това трябваше да се случи, гръмна скандалът с развода на Маккартни. За него това беше страшен шок – съдебна история, огромни пари. Помислих си, че може би така е по-добре.

- Последните песни на „Машина времени" от миниалбума „То, что всегда с тобой" ми изглеждат доста бийтълски.

- Най-бийтълска от последните песни е „Однажды". Пропита е от техния дух. От това, как Пол свиреше на пианото и как Харисън свиреше на китарата. Тази песен е много повлияна от тях, което изобщо не се стараех да скрия. Това е открита благодарност. Така излезе. Тези песни изискваха такова изложение. Не се напъваме от сорта „дай да направим бийтълска песен или ледцепелинска". Тези неща приключиха преди 25 години.

- Вие сте един от най-добрите автори на песни в страната, при това в продължение на половин век. Имате ли рецепта как се пише хубава песен?

- Има рецепта как да не се напише слаба. Никога не мисли за това, което се кльопа днес. Веднага ще кажа, че ще се получи лайно. Не защото днес кльопат лайна. А защото не трябва да се прави „какво желаете".

Разговаря **Денис Бояринов**

Colta.ru, 27 юни 2019 г.

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

www.kweekly.bg

К

Адрес на редакцията
1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж
e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип
Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*" ISSN - 2603-4441